د. صبری حافظ

التجريب والمسرح

دراسات ومشاهدات فى المسرح الإنجليزى المعاصر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤

دراسات
أدبية



التجريب والمسرح

الى ولـــدي
طـــارق
وخـــالد

تمهيـــد :

التجريب والمسرح

لا يزدهر المسرح ، كأى فن من الفنون الانسانية الأخرى ، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد . لأن المسرح يستهدف سبر اغوار التجربة الانسانيـة المتحولة دوما المتغيرة ابدا ، والتى تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار فى اية قوالب محددة . فالقالب قيد والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل . والقالب سجن والحياة انفلات مستمر من الأنكال والأغلال .. قد تهجع فترة ، وقد تأخذها سـنة من الوسن اخرى ، ولكنها لا تلبث أن تصحو متوفزة الى الانطلاق الى آفاق جديدة وارتياد اصقاع لم تكتشف بعد .

والجمود فى قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية . ولا غرو فان المسرح يدين بوجوده نفسه الى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما انجز وتحقق . فلولا هـذا التجريب الذى دفع ثسبس الى اجراء حوار بين رئيس الجوقة وافرادها فى الاحتفالات الديونيسية القديمـة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الاغريقى ولولا تشوف اسخيلوس الى الانطلاق بتجربة ثسبس الى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا العظيمة التى عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوربيديز مع الجـديد ورغبتهم فى توسيع دائرة المتحاورين وبالتالى فى تثبت دعائم التراجيديا الاغريقية وترسيخ جذورها . ولولا رغبة ارستوفان فى تقديم شىء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا الاغريقيـة الثلاثة لما ولدت الكوميديا . فالملهـاة المسرحية ، كالمأساة تماما ، تدين بوجودها ذاته الى تلك الجذوة المبدعة : صبوة الخلق والتجريب .

ولا حاجة بى هنا الى سرد تاريخ المسرح للتأكيد على الدور البارز الذى لعبه التجريب والتجديد فى تطويره وفى تمكينه من الاقتراب من جوهر التجربة الانسانية المتغيرة على مر العصور . فهذه من البديهيـات

التى يعرفها كل مهتم بواقع الظاهرة المسرحية وتطورها . ولكن ما يهمنى هنا هو ان اشير الى ان هذا العنصر الفاعل فى تاريخ المسرح لا يزال فاعلا وجوهريا فى واقعه المعاصر . ومحاولة البرهنة على خصوبته واهميته هى الخيط الذى يجمع مقالات هذا الكتاب . وهى مقالات كتبت على مدى سنوات ست قضيتها فى متابعة المسرح الانجليزى ومشاهدة العروض الأجنبية الهامة التى عرضت على خشبته .

وكان من الطبيعى بعد أن شاهدت الكثير من هذه العروض ان انتقى القليل الذى اكتب عنه من بين الكم الذى اشاهده بعقل مفتوح وقلب مشدود الى ما جرى وما يدور فى واقع المسرح المصرى تأليفا وعرضا ودراسة . ومن هنا فان هذه المقالات التى كتبت كرسائل ثقافية من لندن لا تطمح الى استنفاد القضايا التى تطرحها ، او تقديم دراسة وافية او مستقصية عن التجارب التى تتعرض لها . كل ما تصبو اليه ان تضع هذه التجارب أمام العقل العربى لعل الاحتكاك معها يفجر شرايات الابداع الخلاقة التى تنأى عن الاحتذاء والنقل وتستلهم روح المغامرة والتجريب .

القسم الأول

كتاب ونقاد

بيتر بــروك ...
ورحلة البحث عن جوهر المسرح

يعرف تاريخ المسرح الحديث عددا من المخرجين المسرحيين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسيرة المسرح العالمى وساهموا فى تغيير او تعديل مفهومنا عن العرض المسرحى من خــلال بحثهم الدءوب عن جوهر فــكرة المسرح أو مغامرتهم مــع بعض ابعــادها .. من امثــال ستانسلافيسكى وميرهولد وبيسكاتور ورينهارت وتايروف وكريج وآبيا وغيرهم . فقد استطاعوا بعملهم فى ميدان الاخراج والانتاج المسرحى ان يضمنوا لأنفسهم مكانا مرموقا فى تاريخ المسرح بعد ان ساهمت اعمالهم فى اثراء فكرة العرض المسرحى وتزويدها بقدر من الحيوية والخصوبة . ولا يعرف المسرح المعاصر الا مخرجين من طراز رجــال المسرح الذين ذكرنا بعض اسمائهم .. وهمــا جيرزى جروتوفيســكى البولنــدى وبيتر بروك الانجليزى الذى قام اخيرا مع اعضاء معمله المسرحى التجريبى فى باريس برحلة الى ست دول افريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتهيا على الشاطىء الافريقى الآخر فى توجو وداهومى مارا بالنيجر ومالى ونيجيريا . فى محاولة لأن يقدم مسرحا متفردا يتميز بالتقشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسرح من قبــل ، مسرحا يتحــلل من معظم تقاليد المسرح الأوروبى ومواضعاته المتعارف عليها ولا يحتفظ الا بجوهر فكرة المسرح ذاتها ، فى هيــكلها العظمى العــارى من الزخــارف وادوات الابهــار والايهام الفضفاضــة .

وقد صدر مؤخرا عن هـذه التجربة المسرحية التى امتدت على مدى رحلة طولها أكثر من ٨٥٠٠ ميل (١٣٥٠٠ كيلو متر) كتاب بعنوان (مؤتمر الطيور) كتبـه جون هيلبرن الذى صاحب بروك وفرقته فى رحلتهم وقام بدور المراقب والمسجل لهذه التجربة المسرحية الفريدة . وقبل عرض هذا الكتاب أو مناقشة التجربة التى يقدمها لنا ، لابد من التعرف على مفهوم بيتر بروك للمسرح وعلى تجـاربه السابقة فيه . وذلك لأن تجربته الجديدة ليست الا الحلقة الأخيرة فى مسيرة طويلة مع التجريب والبحث عن مفهوم متمـيز للمسرح . وهى لذلك ليست مقطوعة الوشائج بتاريخه الحافل فى ميدان الاخراج والذى يمتد لأكثر من ثلاثين عاما . ولا مبتوتة الصلة بكتابه الهام فى نظرية المسرح والمعنون (المساحة الخالية) ، ولا بتجاربه المسرحية السابقة التى حاولت ان ترسى مفهوما جديدا ورؤية متفردة للعرض المسرحى ، والتى اثارت كل منها فى حينها ــ وحتى الآن ــ العديد من القضايا والمناقشات .

وقد بدأ بيتر بروك أولى تجاربه فى الاخراج المسرحى فى منتصف عامه الأول بجامعـة أكسفورد حيث أخرج مسرحية مارلو المعروفـة (دكتور فوستس) عـام ١٩٤٢ ومثلها طلبـة نفس الجامعـة . وفى عام ١٩٤٥ دعى الى اخراج مسرحية شكسبير (خاب سعى العشاق) لفرقة شكسبير الملكية فى استراتفورد .. منذ هذه التجربة الهامة الأولى بدأ بروك يبلور اسلوبا متميزا فى الاخراج وتدريب الممثلين وتفسير العمل المسرحى . أسلوبا يعتمد على الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للممثلين وردود افعالهم وعلى تمارين تشريح وتمزيق سـطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف نبض الحوار وتيارات المعنى والاحاسيس التحتية التى ينطوى عليها . ومنذ هـذه التجربة الأولى عـام ١٩٤٥ واصـل بروك العمـل فى ميدان الاخراج مقدما العديد من العروض كل عام وعاملا على بلورة اسلوبه المتميز فى التدريب والاخراج .

غير أن تجاربه الهامة فى الاخراج المسرحى لم تبدأ الا عام ١٩٦٠ وبعد خمسـة عشر عاما من العمل المتواصـل فى اخراج مختلف الوان المسرحيـات القديمـة والحديثة ، المأساوية والملهاوية ، الاجتماعيـة أو الواقعية أو الرمزية أو التجريدية ، عندما دعى الى فرنسا لاخراج مسرحية جان جينية (الشرفة) وعمل مع مجموعة من الممثلين ذوى الخلفيات الثقافية والمسرحية المختلفة . حيث تلقى بعضهم تدريبا واعدادا تقليديا بينما استقى البعض الآخر مصـادر معرفته المسرحية من العمل

فى ميدان السينما او الباليه ، وكان البعض الأخير مجرد هواة ذوى خبرة محدودة . وقد أتاح هذا التنوع فى الخبرات والثقافات المجال لأسلوب الارتجال أثناء التدريب واستجابات الممثلين وردود افعالهم وفق ما يمليه عليهم احساسهم الداخلى بالموقف أن يتبلور ويتطور بصورة كبيرة كان لها اثر واضح على العرض ككل . ثم تطور أسلوب الارتجال هذا عندما وجد بروك نفسه فى مأزق حرج أثناء تجربته فى اخراج فيلم (ملك الذباب) المأخوذ عن رواية وليام جولدنج المعروفة عام ١٩٦٣ . لأن شخصيات هذا العمل الرئيسية جماعة من الصبية الأحداث . ولو فرض عليهم بروك أن يحفظوا الحوار والحركة لجاء العمل شديد التوتر والافتعال . ليس فقط لضآلة خبرة هؤلاء الصبية بالتمثيل ، ولكن أيضا لأن التمثيل مرتبط فى اذهانهم بالمبالغة والافتعال . ووجد بروك أن الحل الوحيد ليس فقط اللجوء الى اسلوب الارتجال فى التدريب حتى يتبلور فهم الممثل للدور واحساسه بالشخصية ، وانما القاء النص جانبا واعطاء الصبية فكرة عن الموقف ثم تركهم لارتجال الحركة والحوار . واثمرت هذه التجربة المضنية فيلما على درجة كبيرة من الجودة والشفافية والثراء ، واثار العديد من القضايا والمناقشات .

لكن اهم حصاد هذه التجربة كان مجموعة الأفكار الأساسية التى انبثقت عنها والتى دفعت بروك الى اعادة التفكير بصورة جذرية فى المفهوم المألوف للمسرح والتمثيل . هذا المفهوم الذى ظل مستقرا — فى المسرح الانجليزى على الأقل — لفترة طويلة دون اعادة نظر جذرية فيه ، بصورة جعلته جزءا من ثقافة هؤلاء الصغار التلقائية ومن الأشياء التى يسلمون بها دون مناقشة . واستهدفت اعادة التفكير هذه محاولة التعرف على جوهر المسرح الذى لا يعتمد على هذا الفهم الثقافى الموروث والذى يتحور ويتغير فى مختلف الثقافات ولكنه يظل كامنا فى بؤرتها جميعا . ولم يستطع بروك الخروج كلية على اطار المسرح الموروث فى أوروبا لأنه لم يعرف ما هو المسرح البديل بعد . ومن هنا لجأ الى تجربة انتونين آرتو التى حاولت تأسيس مسرح بديل ومضاد لكل التقاليد المتعارف عليها فى المسرح الأوروبى .

فقرر بروك فى بداية العام التالى ١٩٦٤ انشاء معمل مسرحى يجرى فيه تجاربه . وساهمت « فرقة شكسبير الملكية » التى كان بروك قد عين مديرا مساعدا لها عام ١٩٦٢ فى تمويل هذه التجربة المعملية . وسمى المعمل باسم « مسرح القسوة وهو الاسم الذى اطلقه آرتو على

مسرحه المضـاد واتخذ له مكانا فى حى « ايرلزكورت » الشعبى فى لندن بعيدا عن وهج أضواء « الويست اند » حى المسارح وصالات العرض . وكانت تجارب هـذا المعمل هى البذرة التى تبلور منها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته مصحة شارنتون العقلية تحت اشراف الماركيز دى صاد) عـام ١٩٦٤ هذا العرض الهام الذى قدم فى لندن ونيويورك وحاز على جائزة النقاد فى نيويورك لأفضل اخراج مسرحى عام ١٩٦٥ . ومن نفس هذا المعمل أيضا نبتت فكرة مسرحية (نحن او الولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامى وثائقى جماعى ينهض على نص مبدئى غير نهائى ــ كتبـه دينيس كانان . ويستعين فى نفس الوقت بخبرة المخرج البولندى الكبير جيرزى جروتوفيسكى الذى قام بتدريب الفرقة لمدة عشرة أيام اثنـاء الاعداد لهذا العرض الشـهير والذى عرض عـام ١٩٦٦ . وفى هذه التجربة لم تثمر طريقة بروك فى الارتجال المسرحى ، وترك استجابات الممثل على عنانها ثم صياغة الموقف الدرامى من مجموع هذه الرؤى والاستجابات بعد غربلتها ومنحها شكلا فنيا متماسكا ، عرضا مسرحيا متميزا فحسب ، وانما أثمرت عملا دراميا ثوريا متكاملا يعد صرخـة احتجاج فنية ضد التدخل الأمريكى فى فيتنام .

ومن مشاركة جروتوفيسكى فى هـذه التجربة المسرحية تحورت الفكرة الى حد ما فى ذهن بروك . ولم تصبح مجرد مشاركة ممثلين ذوى اعداد فنى وخلفية مهنية مختلفة فحسب ، وانما ذوى ثقافات متباينة وخلفيات تراثية واجتماعية متنوعة ... اى من جنسـيات وثقافات متعددة . وظلت الفكرة تنمو وتختمر فى ذهن بروك خـلال السنوات التالية لعرض (نحن) . وفى عام ١٩٦٨ حاول بروك آخر تجربة للتأكد من بعض فروضه النظرية التى تقوم على ان المسرح شىء اكثر بكثير من مجرد النص ، قبل أن يضع هذه الفكرة موضع التنفيذ . وذلك عندما حاول ان يقدم مسرحية (أوديب) لسينيكا وهى المسرحية التى اجمع رجال المسرح على مر العصور على انها غير قابلة للتمثيل .. وساهم بروك مع تيد هيوز ــ وهو شاعر انجليزى مرموق ــ فى إعداد نسخة انجليزية من هذه المسرحية . ولـما نجحت التجربة اخذ بروك يعمـل فى مكان تجريبى آخر وهو مسرح (راوند هاوس) على فكرة مسرح (الحلقة الدائرية) فى نفس العام محاولا البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض تستطيع أن تعطى مشاهدها شيئا خاصا بمعزل عن النص المسرحى وعن التقاليد القائمة على الاستهواء

والايهام . وقدم فى مسرح (الحلقة) هذا تجارب تعتمد على مشاهد غير كاملة من بعض مسرحيات شكسبير اراد بها وقد قدمها بلا ديكور او ملابس تاريخية ان يثبت أن الممثل يستطيع أن يقيم وحده اود عرض مسرحى لا يعتمد على نص كامل بقدر ما يعتمد على فكرة عامة لدى المشاهد عن الموضوع تكون وظيفة العرض معها خلق أحاسيس واستثارات ازاء هذه الفكرة يتحول معها دور العمل من مجرد تقديم رؤى جاهزة الى المشاهد الى خلق فعاليات داخل هذا المشاهد وحثه على التفكير من خلال الصور الحسية التى يشاهدها . وقد أكد نجاح هذه التجربة لبروك امكانية تأسيس مسرح جديد يجهز على التقاليد المسرحية المستهلكة ويتجاوزها فى محاولة لتأسيس ظاهرة مسرحية جديدة .

وفى نفس هذا العام كان بيتر بروك قد بلور رؤاه النظرية حول الظاهرة المسرحية فى كتاب صغير قيم سماه (المساحة الخالية) ، انطلاقا من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل ابعاد الظاهرة المسرحية . ومن هذا المنطلق أو المنظور يتناول الكتاب الظاهرة المسرحية فى فصول اربعة . الأول بعنوان (المسرح المميت) تناول فيه العناصر التى تحولت الى تقاليد وأعراف فى العمل المسرحى والتى تدمر جوهر الظاهرة المسرحية بابتذالها وتجاريتها . ولا يعد هذا الفصل تحليلا نقديا لاذعا لخلو المسرح التجارى من المسرح فحسب ولكن ايضا للعناصر التجارية والعوامل الهابطة التى تسربت الى الكثير مما يسمى بالمسرح الجاد وافقدته قدرته على الفاعلية والخصوبة . أما الفصل الثانى (المسرح المقدس) فانه يتناول الظاهرة المسرحية التى تستهدف تحويل اللامرئى الى صورة مرئية والتى تمد جذورها فى مسرح الشعائر والطقوس وفى بدايات المسرح الأولى . ومن تجليات آرتو وتجارب مسرح الواقعة وميرسى كانينجهام ومارثا جريام وصمويل بيكيت وجروتوفيسكى وتجربة المسرح الحى وغيرها يصوغ لنا بروك رؤية مسرحية متوهجة لبعض أبعاد أحد البديلين الأساسيين المطروحين كنقيض لهذا المسرح المميت — وليس الميت لأنه لا يزال حيا ومزدهرا وناجحا فى مختلف البلدان — الذى تعرفنا عليه فى الفصل الأول .

أما الفصل الثالث (المسرح الخشن أو الخام) فانه يقدم لنا البديل الثانى للمسرح المميت .. انه البديل الذى لا يرتد الى روح

الشعائر والطقوس وانما يعود الى المنابع الشعبية فى المسارح البدائية التى تنتقل بين القرى وتحطم بتقشفها وبساطتها الكثير من الشكليات ولا تستبقى غير كل ما هو جوهرى . واذا كان بريخت من أبرز الذين استلهموا هـذه المنابع فان بروك يتناول الى جانب بريخت أعمال كريج وميرهولد وفاختانجوف وجارى وسبايك ميليجان وجان جينيه وبيتر فايس الى جانب بعض رؤى الأوبرا الصينية والمسرح اليابانى .. ليقدم لنا من خلال هذه الأعمال مختلف ابعاد هذا المسرح الخشن الذى كان له فضل اكتشاف شاعرية البساطة والتقشف . أما الفصل الرابع والأخير (المسرح الفورى أو التلقائى) فانه يعرض تجربة بيتر بروك نفسه فى الاخراج ومحاولته للجمـع بين ما يراه جوهريا فى الجوانبين المختلفين على ظاهرة المسرح المميت . وهى التجربة التى تبلورت ملامحها بشكل أوضح حينما دعاه جان لوى بارو فى نفس العام الى باريس ليقدم على « مسرح الأمم » هنـاك لا عملا مسرحيا متكاملا وانما جلسات تدريب وعمل أو تجارب مفتوحة للعمل مع ممثلين من مختلف الجنسيات والثقافات المختلفة ولكن التجربة لم تستمر طويلا بسبب ظروف الثورة الطلابية فى باريس فى هذا العام وعاد بروك بتجربته الى لندن « مسرح الحلقة الدائرية » من جديد حيث لاقت نجاحا كبيرا دفعه الى العمل على تأسيس مركز دولى للمسرح والتجريب .. وأخذ يعد لافتتاح هذا المركز فى باريس . ولكن قبل أن يسافر الى باريس قدم عرضه الثورى لمسرحيـة شكسبير (حلم ليلة صيف) الذى حطم فيـه كل التقاليد المتعارف عليها فى تقديم شكسبير .. وأين ؟ على خشبة مسرح فرقة شكسبير الملكية فى ستراتفورد ـ مسقط راس شكسبير ـ نفسها . وكان هذا العرض ثورة حقيقية فى مجـال العروض الشكسبيرية ، وبعد نجاح هذا العرض قرر بروك فى نفس العام أن يقدم نفس العرض على مسرح « الحلقة الدائرية » ليبرهن على أن عمل الممثلين جدير فى حد ذاته بعيدا عن بهرج المناظر والملابس والأضواء بالرؤية والتقدير .

وفى ٢ نوفمبر ١٩٧٠ أستطاع بروك أن يؤسس (المركز الدولى لأبحاث المسرح) فى باريس بعد أن وافقت وزارة الثقافة الفرنسية على تمويل هذا المشروع بالاشتراك مع اليونسكو . وهذا المركز حسب تعريف بروك له مجرد مكان للبحث والخلق المسرحى ، والبحث فى هذا المركز لا يقوم على المناقشات النظرية وان كان يستخدمها دون افراط أو سفسطة ، وانما ينهض على المـادة المسرحية الخام وعلى اعتبار الظاهرة المسرحية احد الأشكال المتميزة والمعقدة لعملية التواصل بين البشر ولبحثهم الدءوب

عن اقامة جسور بينهم . وقد عمل مع المركز ممثلون وكتاب ومخرجون من ٢٩ بلدا مختلفا وينتمون بالطبع الى لغات وثقافات متباينة . ويستهدف المركز تكوين فرقة مسرحية من ممثلين من مختلف الجنسيات والمدارس المسرحية ذوى مواهب خصبة ولكن دون تعصب لمدرسة أو طريقة ما فى التمثيل أو الاخراج .. ممثلين يستطيعون ان يتحركوا كراقصين ولكنهم فى نفس الوقت قادرون على التمثيل بالكلمات .. ممثلين ذوى اتجاهات وميول شابة ولكن لا تنقصهم الخبرة أو التجربة .. يأتى كل منهم الى المركز ولديه ما يقدمه للآخرين وما يتعلمه منهم فى نفس الوقت .

وتكونت هذه الفرقة بعد عام ، واخذ اعضاؤها يتمرنون من خلال منظور جديد كلية على الحركات البدنية وعلى التحكم فى قدراتهم الصوتية والانفعالية معتمدين على أسلوب الارتجال المسرحى فى استخراج ما لديهم من مخزون الاحاسيس والخبرات . ويحاولون من خلال هذه التمرينات تحليل المقاطع والكلمات وايقاع اللغات المختلفة ومحتوى وخلفيات الرؤى والأساطير المسيطرة على كل لغة او ثقافة ومدى توافق كل هذا وتوازيه مع مختلف الخبرات والتجارب ذات الصبغة الانسانية العامة . وكانت بعض جلسات تمرينهم مفتوحة للجمهور من كل عمر ولون ، وكان للجمهور حق الاشتراك فى المناقشة .. واستمر ذلك لأكثر من عام فى مقر الفرقة الذى كان مجرد مساحة خالية تستخدم فى عرض لوحات السجاد التى تعلق على حوائط الغرف . ولقد آثرت الفرقة اختيار هذا المكان لأنها تعرف أن مجرد دخول مسرح تقليدى يستحضر فى ذهن المشاهد كل التقاليد المسرحية المألوفة والتى يستصحبها معه الى داخل المكان لا شعوريا . واهتمت الفرقة أثناء تدريباتها بالاستعمال المسرحى للغة الى حد انها عملت مع بعض الأطفال الصم والبكم فى محاولتها لتحطيم اللغة كحاجز دون تدمير طاقتها على توصيل الخبرات أو الاحاسيس . كما لجأت الى استعمال عدد من اللغات الميتة واللغات القديمة ، والى عملية تحليل معقدة للمقاطع ودلالات الحروف ووقعها لدى من يعرفون هذه الحروف ومن لا يعرفونها من اعضاء الفرقة على السواء .

وقد عمل مع الفرقة فى هذه الفترة الشاعر الانجليزى تيد هيوز الذى استقى من تجارب الفرقة اول النصوص التى قدمتها فى رحلتها الأولى الى ايران وهو نص (أورجاست) الذى جسد فيه اسطورته البروميثيوسية الخاصة فى اطار من الرؤى الزرادشتية القديمة مستعملا

ثلاث لغات ميتة ـ احداها لغة آفيستا الطقوسية القديمة التى كانت تستخدم فى المراسيم الزرادشتية ـ بالاضافة الى لغة صوتية رابعة من اختراعه الشخصى . ولم تنجح هذه التجربة بصورة كبيرة ، فحاولت الفرقة العمل مع المسرح الأمريكى القومى للصم والبكم لتستفيد من تجربتهم فى توصيل الخبرة المسرحية للآخرين دون الاستعانة باللغة غير أن كل هذه التجارب اثبتت للفرقة استحالة عمل مسرحى على درجة معقولة من التشابك والتعقيد فى غياب اللغة كلية . وكان الحل هو محاولة تقليل دور اللغة بقدر الامكان دون الاستغناء عنه .. وبعد عدة أعوام من العمل على تجارب مسرحية عديدة ، والتجول فى امريكا وايران وبعض البلدان الافريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى ، وخاصة المجتمعات القبلية فى هذه البلدان ، قدمت الفرقة أول عرض مسرحى متكامل بعنوان (الأك) الذى اخرجه وشارك فى تاليفه صاحب فكرة الفرقة ومديرها بيتر بروك . والذى كان لى حظ مشاهدته عندما جاءت به الفرقة الى لندن فى العام الماضى وعرضته على مسرح الحلقة .

و « الأك » هو اسم قبيلة افريقية كانت تعيش على الصيد وجمع الفاكهة والخضروات لأكلها فى شمال أوغندا . وفى عام ١٩٤٦ ـ بينما كانت اوغندا لا تزال تحت الاحتلال البريطانى ـ قررت الحكومة تحويل المنطقة التى يعيش بها « الأك » الى حديقة قومية وملاعب رياضية . وحرمت عليهم الصيد أو التقاط الفاكهة والخضروات البرية ، واعطتهم قطعة ارض لزراعتها طالبة من هذه القبيلة البدائية التى لا تعرف ما هو معنى الزراعة ان تتحول بين يوم وليلة من مجتمع بدائى قائم على الصيد الى مجتمع زراعى مستقر . وان تعيش فى ايام معدودات عملية التحول التى احتاجت من بعض المجتمعات البدائية الى مئات السنين . وكانت النتيجة بالطبع ان اصبحت معركة هذه الجماعة البشرية معركة بقاء فلا هم قادرون ـ دون معونة حقيقية ـ على التحول الى مجتمع زراعى ولا هم قادرون على مواصلة الحياة التى الفوها والتى حرموا منها بقرار « حضارى » أخرق . ومن هنا اخذت كل قيمهم الاجتماعية فى التحلل والتدهور ، وولدت فى بوتقة المعركة المريرة من أجل البقاء قيم جديدة شائهة وغير انسانية تعكس التغير غير الانسانى الذى فرض على مجتمعهم قسرا ومن الخارج . وبعد عدة سنوات من التدهور الرهيب الذى اصبح فيه الحصول على الطعام ـ مهما كانت الوسيلة ـ هو اسمى الغايات فى حياة هذه الجماعة البشرية . وهو القيمة الأولى التى اكتسحت فى طريقها قيما كثيرة مثل الأمانة والأمومة والشفقة والحب والجو

... الخ . والتى كانت موجودة ومزدهرة فى هـذا المجتمع من قبل . بعد هذه السنوات العديدة وفى أواخر الستينات ذهب باحث انثروبولوجى انجليزى هو كولن تيرنبول الى حيث يقيم « الأك » ، وعاش بينهم وسجل صورة علمية انثروبولوجية محـايدة لحياتهم وللتحولات الجذرية التى انتابتها فى كتاب (اناس الجبل) نشر عام ١٩٧٣ فأثار ضجة كبيرة وتحول برغم أنه كتاب علمى جاد الى واحد من أوسع الكتب رواجا فى عـام صـدوره .

عن هذا الكتاب اخذ بيتر بروك تجربته المسرحية .. اذ زوده الكتاب بحالة مثالية لعمليتى التواصل وانعدام التواصل التى يقوم عليهـا جوهر التجربة المسرحية عنده . العملية الأولى مجسدة فى الطريقة التى تمكن بها عالم دراسات الانسان تيرنبول من التواصل مع جماعة « الأك » التى تتكلم لغة خاصة لا يعرفها احد خارجها . اما الثانية فهى مجسدة فى الفقدان الكامل للتواصـل وبالتالي لتفهم حياة وقيم وقدرات هـذه الجماعـة على استيعاب التطور الاجتمـاعى والكامن وراء قرار الادارة الانجليزية بتحويل ارضهم الى حديقة ، واعلامهم « بغية تمدينهم » (!! ؟) بضرورة التحول الى الزراعة . هذا فضـلا عن أن حالة التدهور التى وصلت اليها جماعة « الأك » حيث اصبح كل همهم فى الحياة هو ابقاء والحصول على الطعام تزود بروك بمجتمع فقدت اللغة الى حد كبير دورها الأساسى فيه . لانها تجسد وتبلور حاجات الانسان العديدة التى تبدأ بعد حصوله على الطعام ، وهذا منعدم الى حد ما فى مجتمع الأك بالصورة التى اصبح عليها عام ١٩٧٠ وما بعدها .. حيث اصبح مجرد الكلام تبديدا لجزء من الطاقة الضرورية للاستمرار فى الحياة فى غياب الغذاء الكافى .

ويصـور العمـل المسرحى ، الـذى عرض على مسرح (الحلقـة المستديرة) فى لندن عام ١٩٧٦ باقل قدر من الأدوات المسرحية ودونما ديكور وبملابس الممثلين العادية ، والمسمى « الأك » الحالة التى آل اليها هذا المجتمع وحياة تيرنبول معهم وتجربته بينهم وذلك باستعمال أقـل قدر من الكلمات وحتى باستخدام اصـوات وكلمات لا معنى لها ودون اللجوء الى اسلوب ــ البانتومايم ــ التمثيل الصامت المعروف . تصور هذه الحالة بصورة بسيطة وشاعرية تقوم فيها طقوس الحياة اليومية واحداثها بوظيفة المسرح التحريضية ويمنح تقلص اللغة فيها العمـل المسرحى القدرة على الوصول الى العديد من المشاهدين واختراق حاجز اللغة الذى قد يحول دون توصيل العديد من التجارب والرؤى . والتركيز

على كل ما هو جوهرى وأساسى لتقديم مسرح عار من الزخارف وأدوات الابهار . كما أن بساطة الأدوات المسرحية وتقلصها الى مجموعة من العصى وقوالب الطوب واوعية الأكل والشراب يمكن التجربة المسرحية من التجول بيسر بين القرى والمجتمعات الصغيرة وهو الحلم الذى تطمع اليه هـذه الفرقة التجريبية : تبسيط المسرح الى كل ما هو جوهرى فقط حتى يصبح من الميسور الوصول به الى مختلف الأماكن والمجتمعات التى طالما حرمت من المشاركة فى هذه الظاهرة الانسانية الهامة والاستمتاع بها .. ظاهرة المسرح .

لكن قيمة هذه التجربة المسرحية التى استطاعت من خـلال هذه الأدوات البسيطة أن تقدم عملا كثيف الرؤى واضح المضمون ليست فى تيسيرها امكانية نقل العمل المسرحى من مكان الى آخر .. ولا فى محاولتها الكشف عما هو جوهري فى التجربة المسرحية أو بالأحرى اختزال هـذه التجربة الى كل ما هو جوهرى وتخليصها من كل التزيدات التى لا مبرر لها .. ولكن أولا وقبـل كل شىء فى طرحهـا لمجموعـة من التسـاؤلات الهامة .. التساؤلات التى يغنى شرف طرحها عن ضرورة النجـاح فى الوصول الى اجابات شافية لها .. ومن اهم هذه التساؤلات ذلك الذى يحاول أن يتعرف على مدى امكانيـة أن تتجاوز التجربة المسرحيـة حدود الكلمات التى يتكون منها النص المسرحى ؟ .. وما هو مدى هذا التجاوز وحقيقته ؟ وبصورة أخرى .. هل تحتوى التجربة المسرحية على عناصر جوهرية خارج اطـار النص المسرحى ، وخارج نطاق اللغة كلية ؟ .. هذا هو السؤال الذى حاول بيتر بروك ان يجيب عليه فى معمله المسرحى فى « المركز الدولى لأبحاث المسرح » فى باريس .. وهو سؤال ينطوى فى بعد من أبعاده على اعادة النظر فى مفهومنا للمسرح ، وبالتالى فى تصورنا لدوره الاجتماعى والثقافى والحضارى . ويطمع الى اعـادة ترتيب التجربة المسرحية والى تغيير سلم الأولويات فيها . والى استكناه سر هذا الفارق الشاسع بين قراءة مسرحية ورؤيتها مقدمة فى عرض جيد دون اللجوء الى التكهنات والانطباعات والاسترسـال وراء مرونة الآراء الشخصـية .

ولا يعتبر طرح « الأك » لهذا السؤال مجرد طرح نظرى حاذق لهذه القضية الشائكة ، بقدر ما هو محاولة تجريبية لاستقصاء هـذه القضية بصـورة عملية جديدة . تتجنب المحاولة الساذجة لازاحـة الكاتب المسرحى من مكان الصدارة فى المسرح لحساب اى من المخرج

او الممثلين او مصمم المشاهد . وتسلك طريق التجربة الصعب لاختبار مدى صلابة مختلف الفروض والآراء . وتحاول الوصول الى جواب مقنع لهذه القضية الشائكة والمحيرة والتى تدخل فى نطاق علم الجمال اكثر مما تدخل فى مجال حرفيات المسرح أو اساليب التمثيل أو الاخراج فيه . لأنها قضية تستهدف التعرف على حقيقة ما يميز التجربة المسرحية عن غيرها من التجارب الفنية والابداعية الأخرى . وهل تستمد هذه التجربة قوتها وخصوصيتها من قوة الكلمات أم من حضور المشهد المسرحى وتجسده ، أم من سحر تلك العلاقة البسيطة المعقدة معا والتى تتخلق بين المشاهد وما يدور أمامه على الخشبة . أم هى فى ذلك التواصل البشرى الحميم الذى يحاول فيه الممثل أن ينقل الى المشاهد شحنة عقلية وانفعالية وبصرية دون سابق تعارف ولكن وفق قواعد وتقاليد متعارف عليها .

وبصورة اخرى .. هل العرض المسرحى ـ كما هو سائد حتى الآن ـ مجرد تفسير ما ـ تفسير المخرج غالبا ـ للنص المسرحى ؟ .. وهل يمكن أن تكون عناصر العرض المرئية والحركية عملا ابداعيا فى حد ذاته ، وبعيدا عن النص المسرحى ؟ ! .. لقد حاول بيتر بروك خلال تجاربه المتعددة أن يقدم بعض الاجابات على هذه التساؤلات ، وأن يؤكد على أهمية عنصر التواصل البشرى بين الممثل والمشاهد . وان يبرز العناصر الابداعية فى عملية التدريب والاعداد للعمل المسرحى بصورة تطور معها الأمر الى نوع من المشاركة الجماعية فى تأليف نص العرض المسرحى كما حدث فى (نحن أو الولايات المتحدة) ، أو الى تحويل دراسة علمية جافة ـ وان كانت مثيرة ومشوقة ـ الى عمل مسرحى ناجح فى (الأك) . وكانت (الأك) آخر التجارب الكاملة التى بلورها معمله المسرحى فى باريس والتى تبلورت معها فرقته المسرحية بممثليها متعددى الجنسيات . اذ استطاعت هذه التجربة المسرحية أن تكون البوتقة التى انصهرت فيها خبرات ورؤى هؤلاء الممثلين والتى نضجت على نيرانها رؤى بروك المسرحية ، وفروضه العملية المتمركزة حول ابداعية العرض المسرحى وجمالياته .

ولكن (الأك) برغم تميزها الدرامى ونجاحها النسبى فى توصيل تجربة مسرحية معقدة نسبيا دون الاستعانة باللغة كلية ، أو باستخدام الحد الأدنى منها ، لم تستطع ان تنجو كلية من شراك التقاليد والمواضعات المسرحية المتعارف عليها . لأنها كانت تعرض دائما فى مسارح

تقليدية ـ بصرف النظر عن نوعية معمار هذه المسارح . ولأن عملية دخول المشاهد الى أى مبنى مسرحى تصطحب معها الكثير من الأعراف والتصورات المسرحية الخاطئة والتى ترسب معظمها فى ذهن المشاهد من اعتياده التردد على المسارح والمسرحيات التى تنتمى فى تصنيف بروك الى ما يسميه « بالمسرح المميت » . كما أن (الأك) أيضا لم تكتف بالمساومة المكانية ، والمساومة الأدائية التى حاولت أن تميع دور اللغة وأن تقلل من أهميتها ، وانما ضحت كذلك بتعقيدات التجربة الانسانية التى عاشتها قبيلة (الأك) فى رحلتها مع المعاناة والتشرد لصالح بساطتها أو بالأحرى تبسيط التجربة المسرحية . بصورة أصبح معها من العسير على الكثير من المشاهدين الذين لم يقرأوا كتاب تيرنبول الذى اخذت عنه التجربة المسرحية أن يفهموا الكثير من الرموز والاحالات والطقوس ذات الدلالات الحيوية فى حياة هذه القبيلة والتى امتلأ بها العرض المسرحى . وقد اضفت كل هذه الرموز والطقوس والاحالات على عرض (الأك) المسرحى جمالا خاصا وشاعرية متميزة . ولكن الكثير منها كان فى حاجة الى هوامش وشروح تفصيلية كان يقوم بها النقاد الذين علقوا على المسرحية أو الدارسين الذين حاولوا مقارنة تجربة قراءة الكتاب بتجربة مشاهدة المسرحية . وقد خرج الكثير منهم بنتيجة شبه واحدة وهى فقر العرض بالمقارنة بغنى الكتاب وكثافة رؤيته وافكاره .

غير أن (الأك) اذا ما اخذت ضمن حدودها كتجربة قبل أن تكون عملا مسرحيا متكاملا ، تعد تجربة ناجحة بدون شك . ليس فقط لأنها تجربة انصهرت فيها أساليب ومناهج متعددة فى الأداء . ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تبلور شفرة مسرحية خاصة توشك أن تكون لغة متميزة لها مفرداتها واصطلاحاتها الخاصة ، وأن تستخدم هذه اللغة الجديدة فى تحقيق نوع من التواصل الفريد بين الممثل والمشاهد ، وأن تتخلص من بهارج الايهام أو الابهار المسرحيين وتعتمد على اكثر الأدوات المسرحية بساطة وتقشفا . وأهم من هذا كله أن تكون برهانا مجسدا على أن التجربة المسرحية تتجاوز حدود الكلمات وتستطيع أن توجد خارج نطاق اللغة وأن تتوجه الى منطقة الرؤى والصور والتصورات الكائنة فى داخل كل منا والتى غالبا ما نميل الى ترجمتها الى مصطلحات لغوية أو تعبيرية .

لذلك كان من الطبيعى أن تكون الخطوة التالية لمسرحية (الأك) او بالأحرى لتجربة (الأك) المسرحيـة ، أن يحاول بروك تكرار نفس التجربة ولكن دون اللجوء الى أى من المساومات المكانيـة والادائيـة والاحالية ـ أى المساومة الخاصة بالاحالات الى وقائع وتفاصيل خارج العمل المسرحى ولا يمكن فهمها بغير اللجوء الى الكتاب الذى اخذ عنه العمل ـ التى اعتمد عليها فى تجربة (الأك) هذه . ومن هنا كانت فكرة هذه الرحلة المسرحية الى افريقيا عبر الصحراء فى مسيرة للبحث عن جوهر المسرح وللتعرف على مدى اساسية مختلف العناصر الابداعية المشاركة فى التجربة المسرحية . وقد بدأت هذه الرحلة بعد أن حقق العمل المتواصل فى معمل باريس المسرحى طوال عدة سنوات انصهار رؤى وافكار مختلف أعضاء هذه الفرقة التجريبية متعددة الجنسيات . وأخذت هذه الفرقة وقد اقتربت رؤاها المسرحية تعيش طوال هـذه المسيرة المسرحية حياة مشتركة تساعد على مزيد من الاقتراب وعلى مزيد من الاستيعاب للاطار العام الذى على كل منهم أن يفرغ طاقته الادائية والابداعية فيه .. وكان هـذا الاطار هو قصة اسطورية شرقية غريبة على معظم ثقافات اعضاء الفرقة ولكنها فى نفس الوقت قريبـة من روحهم ورؤاهم جميعا .. وقبل التعرف على الخطوط العامة لهذه القصـة والمسماة (مؤتمر الطيور) يلزمنا أن نتعرف على الخلفيـات الثقافية والمسرحية لأعضاء هذه المسيرة المسرحية حتى نقف على بعض أبعاد هذا المزيج الفريب وتجربته المسرحية الشائقة .

وتتكون فرقة بيتر بروك التجريبية من ثلاثة عشر ممثلا ، ذهب منهم مع بروك الى افريقيا احد عشر . والممثل الأول فى الفرقـة هو كاتسو هيرو أويدا ، يابانى الجنسـية فى الأربعين من عمره ، أمضى اكثر من عشرين عاما من عمره يتدرب على مسرحيات النوه اليابانية تحت اشراف واحد من اساطين هـذا الفن ، كما تدرب أيضا فى معبد زن على الاستغراق التأملى الذى زوده بقدرة كبيرة على التأمل والسكون. وهو لذلك اكثر الممثلين مقدرة على تحمل التدريبات البدنية وأشدهم حيوية وقدرة على الالتزام . واما الممثل الثانى اندرياس كاتسولاس فهو امريكى من اصل يونانى ، عمره ٢٦ سنة ، تخرج من قسم المسرح بجامعة انديانا . اما الممثلة الثالثة فهى ناتاشا بارى ، وهى انجليزية من اصل روسى ، كما انها فى نفس الوقت زوجة بروك . وقد بدأت تمثل منذ كانت فى الثانية عشرة من عمرها وقد ظهرت فى العديد من المسرحيات والأفلام . اما الممثل الرابع فهو بروس مايرز انجليزى فى

الثلاثين من عمره طرد من أكاديمية الفنون المسرحية الملكية بلندن — وهى واحدة من أرقى معاهد المسرح الانجليزية — لأنه كان سكران اثناء تمثيله دور نابليون فى مسرحية (رجل الاقدار) ، ومع ذلك ها نحن نلتقى به بعد عدة أعوام وقد اصبح ممثلا فى فرقة بروك — ربما — يقول بعض الخبثاء — لأنه يمت الى بروك بصلة قرابة بعيدة . المثلة الخامسة هى هيلين ميرين ، ٢٦ سنة ، جميلة ، حيوية ، صارخة الأنوثة ، ربما الوحيدة بين كل اعضاء الفرقة التى يمكن ان يطلق عليها لقب نجمة ، لعبت الكثير من الأدوار الهامة فى فرقة شكسبير الملكية ، ولكنها آثرت الطريق الصعب والقت بنفسها فى تيار هذه التجربة . بدلا من الانسياق وراء اغراءات أن تصبح احد نجوم الجنس اللامعات على الشاشة الفضية خاصة نجاحها فى فيلمين أحدهما لكين راسل والآخر لليندساى أندرسون وهما مخرجان كبيران ولامعان . أما الممثل السادس فهو فرنسواز مارثوريه فرنسى فى التاسعة والعشرين من عمره ، يقال انه اوسم ممثل فرنسى ، تختلط فيه النزعة الفلسفية بالطبيعة البهلوانية المراحة والمزاج الرومانسى الممتزج باللمسات الوجودية والشاعرية معا . قام بأدوار بارزة فى التليفزيون الفرنسى ، وخاصة مسلسلات التليفزيون الفرنسى المأخوذة عن أعمال ديستويفسكى . الممثل السابع امريكى فى الثلاثين من عمره ، متمرد ، يعاشر الجنسين ، سجن مرتين فى لاس فيجاس ، بدأ حياته كراقص ، وعمل فى المسرح الغنائى الشامل الذى يتضمن الرقص والغناء والتمثيل والايماء . الممثلة الثامنة هى ميشيل كوليسون ، أمريكية فى التاسعة والعشرين عاشت دوامة الستينات حتى النخاع ، شهوية ، ذات حس موسيقى قوى ، عملت مغنية فى عدد من الملاهى الليلية . الممثل التاسع هو سيلفين كورثاى فرنسى فى الثلاثين ، رخيم الصوت بهى الطلعة يوحى منظره الملتحى بالمهابة الشكسبيرية وبصورة الممثل التقليدية . درس فى السوربون ، ثم امضى العمر بعد تخرجه فى المسرح التجريبى ، قام بجولة فى افريقيا الناطقة بالفرنسية مع جان فيلار ، وعمل مع جان لوى بادو . تدرب فى المسرح الفرنسى التقليدى وخاصة على الملاهى المولييرية . ومع انه فرنسى الجنسية فانه فى الواقع ابن أم أسبانية وأب سويسرى . الممثلة العاشرة هى ميريام جولد شميدت ، ألمانية فى الخامسة والعشرين ذات خيال سيريالى ، ولد ابوها فى مالى ، سبق لها ان عملت فى المسرح الألمانى التقليدى فى كل من ألمانيا وسويسرا . الممثل الحادى عشر مالك باجوياجو وهو افريقى من مالى فى الثامنة والعشرين من عمره ، عاش فى باريس لمدة سنوات ويتمتع بطاقة بدنية خارقة . بينما كان

فى الحادية عشرة التقى بمغن أعمى واصبح هو قائده يأخذه من قرية الى قرية فى ربوع مالى ويستمع الى اغانيه وقصائده ويعلمه كل ما يعرفه من مخزون تراثى من الحكايات والاضاحيك واعمال السحر والعرافة . وهو الممثل الوحيد فى الفرقة القادر على الانطلاق كلية من التجريدات وعلى تغيير مسار أى ارتجال تحاول الفرقة تحويره دون جدوى . وقد جاء باجوياجو الى باريس مع فريق مالى القومى المسرحى ثم بقى بها ، لم يسبق له أن سمع ببروك حتى قدمه اليه جروتوفيسكى فانضم الى فرقتـه .

الى جانب هؤلاء الممثلين ذهب مع الفرقة فى هذه المسيرة تيد هيوز الشاعر الانجليزى والموسيقية الأمريكية ليز سوادوس وعدد من الصحفيين . وقد استغرقت هذه الرحلة ثلاثة اشهر ونصف ، وتكلفت برغم كل تقشفها حوالى ستين الف دولار . فماذا فعل هذا الخليط الغريب من البشر والذى تعمدت أن اقدم تفاصيل سريعة عنهم حتى تتعرف على مدى التنوع والتباين فى الخلفيات الثقافية والحضارية . وهل استطاعت رحلتهم من الجزائر عبر النيجر ومالى حتى نيجيريا وداهومى وتوجو أن تقدم بعض الاجابات على هذا السؤال الصعب الذى انطلقت الفرقة باحثة له عن اجابة ؟ قبل ان نحاول الاجابة على هذا السؤال علينا ان نتعرف بداءة على الاطار او الحكاية التى استخدمتها الفرقة كنقطة انطلاق فى تجربتها الجديدة لتقديم المسرح لأناس لم يسمعوا من قبل عن المسرح ولم تفسدهم اى خبرة بالمسرح الميت ، ولا تحول بينهم وبين هذه التجربة الجديدة اية حواجز من المواضعات أو الأعراف المسرحية المألوفة والتى تصبح الفتها حاجزا صلبا بين المشاهد وبكارة التجربة الجديدة .

وقد انطلقت هذه التجربة الجديدة من فراغ شبه كامل أولا فى محاولة لاتخاذ فكرة المساحة الخالية بكل ما تعنيه كلمة فراغ هذه المساحة ماديا ومعنويا من دلالات نقطة بداية . فلم يعرف اى من الممثلين فى بداية الرحلة ماذا سيقدمون عندما يواجهون أول تجمع بشرى .. أول جمهور . كل ما اقترحه بروك فى البداية هو انه عندما يصلون الى اول قرية فانهم سيفرشون سجادة فى الأرض ثم يقومون بالتمثيل اى تمثيل .. وبأى لغة ، ووفق اى منهج ، خطة ، أو أسلوب .. لا احد يعرف . غير أن الجميع يعرفون انه فى حالة تأزم الموقف وتعثر الارتجال وارتباك الاستجابات ، فان لديهم رصيدا

من خبرة العمل طوال عام كامل على قصائد تيد هيوز بصورة جعلتهم يجمعون بعضها التي تتحدث عن الصناديق ويحاولون ترجمة أحاسيسهم بها الى حركة أدائية فى شبه عرض أسموه عرض الصناديق . كما جمعوا عددا آخر من القصائد التى تتحدث عن العمالقة الذين يلدون عمالقة سمى بعرض العمالقة .

لكن بروك فى نفس الوقت كان يأمل أن يبلور عرضا ينهض على تلك الرائعة الفارسية المعروفة باسم (مؤتمر الطيور) وهى قصة اسطورية عن رحلة وعن بحث . ومثل الكثير من القصص الفارسية ذات الطابع الرمزى والايحائى فان الرحلة توشك أن تكون نوعا من الحج الرمزى . لأن رحلة البحث الطويلة المضنية تستهدف التأكيد على أن ما نخرج للبحث عنه وما نتكبد فى سبيل الارتحال اليه اشد المشقات يمكن أن يجده الواحد منا على عتبة بابه ودون مبارحة مكانه .. لكن عظمة الرحلة تكمن فى أن إكتشاف هذه الحقيقة البسيطة والثمينة معا لم يكن ممكنا دون تكبد مشاق الرحلة الطويلة . فالرحلة فى جوهرها ليست الا رحلة لارهاف مدارك الانسان وازيادة قدرته على فهم واقعه والغوص فى أعماق حاضره بصورة فعالة .

غير أن بروك آثر الا يتحدث مع فرقته عن هذه الفكرة الجديدة والا يقدم لهم تفاصيل هذه الحكاية الفارسية حتى تصل الفرقة الى الصحراء وحتى تقترب من أول قرية ومن أول عرض ، ليكون فى العرض أكبر قدر ممكن من التفجر التلقائى واقل قدر ممكن من التعمل والتفكير المسبق ومحاولة خلق نسق وتوازن بين الافعال والاستجابات التى تثيرها لدى الآخرين . فالمسرح المثالى فى نظر بروك هو الحدث التلقائى الذى يتفجر فى العراء ولا يعتمد على الاعداد المسبق ولا على تشذيب الانفعالات أو عقلنة الاستجابات . انه فورة انفعالية مركزة ومتوهجة معا فيها بساطة التلقائية وتعقد الخبرة المكتنزة عبر عشرات التجارب والاحاسيس . لذلك ما ان واجهت الفرقة اول قرية حتى فاتحهم بروك بفكرة هذا العرض الجديد الذى يستهدف باورته خلال الرحلة . وقدمت الفرقة أول عرض لها فى الصحراء الكبرى بعد أن قطعت مئات الأميال بسياراتها وسط الرمال . ولم يكن العرض فى الواقع سوى لحظات قصيرة متوهجة من الابداع وردود الفعل الابداعية التى تنفجر على هيئة فورات موجبة . ثم تتابعت العروض فى محاولة من الفرقة لبلورة عرض ملىء بالصور المدهشة عن طيران هذه الطيور وسعيها الدائم الى

غايتها ، وعن تخبطها وضياعها وفقدانها الاتجاه وتشتت دروب الرحلة بها .. طيور نصف آدمية ، نصف رمزية ، باحثة عن غايتها أو بالأحرى باحثة عن ذاتها حتى تتعرف على حدود امكانياتها وطاقتها على المعرفة والاكتشـــاف .

لكن اهم ما اسـفرت عنه هـذه الرحـلة ، لم يكن بلورة هـذا العرض المسرحى بصورة تمتزج فيها الخبرة الحرفية بالطاقة الابداعية فى تدفقها التلقائى الخـلاق . ولكن قدرة هذا العرض التلقائى على التواصل مع المشاهد واستهوائه ــ بصورة ايجابية وليس كذلك الاستهواء السلبى الذى اعتاده مشاهد المسرح المميت خـلال ذلك الايهام الزائف بالحقيقة عن طريق الابهار والبهارج والتهاويل ــ .. اقول استهواء المشاهـد للمشاركة الفعالة فى العرض ، اذ كان هؤلاء المشاهدون الذين لا تحبطهم اى تقاليد مسرحية مفتعلة يندفعون فى كثير من الأحيان الى مشاركة الممثلين فى الطيران والتخبط والتوجه خارج الذات بحثا عنها ومن اجل التعرف الحقيقى عليها . بصـورة ارتد معها للمسرح وجهه السحرى القديم وقدرته الكبيرة على اثارة الفعل واستثارة طاقة المتلقى الخلاقة على المبادر والاستجابة . واستمرت رحلة الفرقة عبر أحراش افريقيا . تبتعد عن المدن الكبيرةالتى عرفت من قبل بعض صور المسرح الصحيحة أو الخاطئة وتتوغل فى القرى والآجـام وربوع القبائل تعرض عليهم ومعهم فنهـا .

بصورة تحولت معها الرحلة فى الواقع الى نوع من المعادل المسرحى لرحلة البحث التى تتناولها حكاية « مؤتمر الطيور » . حيث خرجت الفرقة فى نهاية هذه الرحلة اكثر فهما واعمق ادراكا لحقيقة ما كانت تبحث عنه .. ولكن هـل اصبحت المسـألة اكثر سهولة بعد هـذا الادراك ، أم أنها ازدادت صعوبة ؟ ! الواقع ان تفاصيل تلك الرحـلة وتجاربها توحى من خلال العرض الشيق الذى قدمه لها جون هيلبرن فى كتابه عن هذه التجربة المسرحية ، بأن الفرقة استطاعت أن تحقق بصورة لم يعرفها المسرح الغربى من قبل معظم رؤى وفروض ــ بل أيضا وطموحات ــ كل المسرحيين الذين رغبوا فى تحقيق مشاركة المشاهـد الفعالة فى العرض بدءا من تجارب « مسرح الواقعة و « المسرح الحى » حتى تجـارب بسـكاتور فى « المسرح السـياسى » و « مسرح بريخت

الملحمى » و « المسرح الوثائقى » وغير ذلك من التجـارب التى حاولت تحطيم حائط الوهم الرابع وخلق علاقة جدلية خلاقة بين ما يدور على الخشبة ومن يجلسون أمامها . وكان سر نجاح هـذه التجربة وتجاوزها معظم انجازات التجارب السابقة انها استطاعت أن تتخلى كليـة عن أطر وتقاليد المسرح القديمة دون التضحية بالخبرات الانسانية والمسرحية التى اكتسبها الانسان فى رحلته الطويلة مع المسرح منذ أيام اليونان الأولى وحتى أحدث التجارب المعاصرة .

بيتر شيفر
كاتب مسرحى من الجيل الغاضب

اذا كانت الأزمة الاقتصادية وما صاحبها من ارتفاع سعر الورق وانخفاض قدرة القارىء الشرائية قد اثرت كثيرا على المجلات الأدبية والثقافية المتخصصة ، وبالتالي على الكثير من فنون التعبير الأدبى التى تعتمد على المجلة والدورية الثقافية كالشعر والمقال والأقصوصة ، فان المسرح استطاع ان يتجنب الآثار الحادة لهذه الأزمة الاقتصادية . وان يواصل تطوره ونموه الطبيعى بصورة ظهرت معها الكثير من الأعمال المسرحية الهامة فى الفترة الأخيرة . وثمة فى الواقع جيلان كاملان من كتاب المسرح الانجليزى المعاصر لم يعرف عنهما القارىء العربى شيئا . اولهما هو الجيل التالى مباشرة لجيل جون أزبورن وهارولد بنتر وجون آردن وغيرهم .. ويضم هذا الجيل الجديد الذى تبلورت ملامحه ورسخت اقدامه فى ميدان المسرح عددا كبيرا من كتاب المسرح الموهوبين مثل توم ستوبارد وادوارد بوند ودافيد ستورى وكريستوفر هامبتون ودافيد هير وغيرهم . أما الجيل التالى والذى بدات اعماله فى الظهور مع السبعينات واخذ يتحدى مفاهيم هذا الجيل ومكانته فان من كتابه البارزين حتى الآن هاورد باركر وجون مكجراث وتشارلز موروويتز وغيرهم والواقع انه من المجحف تقديم هذين الجيلين فى رسالة مسرحية واحدة .. لأن بعض كتاب الجيل الأول مثل ستوبارد وبوند قدم حوالى عشر مسرحيات بينما قدم الآخرون أكثر من خمس مسرحيات .. كما أن معظم كتاب الجيل الثانى قدموا اكثر من ثلاث مسرحيات حتى

الآن . ومن هنا فانني سأنتهز فرصة عرض اكثر من عمل واحد لهؤلاء الكتاب الجدد لنقدمهم الى القارىء العربى بصورة تبتعد قدر الامكان عن التبسيط والتعجل .

ولكن قبل أن نقدم هؤلاء الكتاب لابد من تقديم كاتب من جيل أوزبورن لم يقدم الى القارىء العربى وان كان ابداعه المتواصل قد وضعه الآن بين أحسن عناصر هذا الجيل .. بل انه يوشك أن يكون من القلائل بينهم الذين حاولوا الا يكرروا انفسهم والا يعيشوا على بداياتهم اللامعة وحدها . وهذا الكاتب هو بيتر شيفر الذى يعرض له المسرح الانجليزى الآن ثلاث مسرحيات فى وقت واحد . اذ يقدم له مسرح « الشو عرضا لمسرحيتيه القصيرتين (الكوميديا السوداء) و (أكاذيب بيضاء) بينما يعرض له المسرح القومى مسرحية (الجياد) التى آثر ان يكون عنوانها Equus وهى الكلمة اللاتينية المقابلة لكلمة الخيل .

وقدولد بيتر شيفر فى ليفربول عام ١٩٢٦ وما أن أكمل تعليمه حتى عمل بأحد المناجم عام ١٩٤٤ ثم حاول فى بداية الخمسينات أن يكتب بعض التمثيليات التليفزيونية وكان من ابرز ما عرضه له التليفزيون فى هذه الفترة تمثيليتا (أرض الملح) و « ميزان الرعب) . وفى عام ١٩٥٨ ومع بداية موجة المسرح الجديد التى بداها جون أوزبورن قبل عامين بمسرحيته التى اعطت اسمها لهذا الجيل من الكتاب المسرحيين (انظر خلفك فى غضب) فسمى بجيل الغاضبين أو الساخطين . . كتب شيفر اولى مسرحياته (تمرين للأصابع الخمسة) وقد لاقت برغم عرضها خارج مسرح (الرويال كورت) الذى كان دار حركة الغاضبين الكثير من الاهتمام من كل من المشاهد والناقد على السواء . وفى عام ١٩٦٢ قدم عرضا من مسرحيتين من فصل واحد (الأذن الخاصة) وهى مأساة تدور فى حياة اسرة من الطبقة الوسطى و (العين العامة) وهى ملهاة محكمة البناء اشارت الى موهبة واضحة لكتابة مسرحيات الفصل الواحد . وفى عام ١٩٦٤ قدم مسرحيته الطويلة الهامة (الصيد الملكى للشمس) وفى العام التالى ١٩٦٥ كتب مسرحية (كوميديا سوداء) وفى عام ١٩٦٨ كتب مسرحية اخرى من فصل واحد هى (أكاذيب بيضاء) وقد اعاد كتابة هذه المسرحية مرة أخرى عام ١٩٧٦ لتعرض فى صورتها الجديدة مع (كوميديا سوداء) . وفى عام ١٩٧٠ عرضت مسرحيته (معركة الاعترافات) ولم يكتب بعدها

شيئا للمسرح وانما أعد مع المخرج المسرحى الكبير بيتر بروك رواية وليام جولدنج المعروفة (ملك الذباب) للسينما وهى العمل السينمائى الوحيد الذى اخرجه بروك للسينما خصيصا . ثم جاءت آخر مسرحياته والتى تعرض فى لندن الآن (الجياد) .

وقبل أن نعرض لمسرحياته الثلاث التى تقدم فى لندن الآن لابد من كلمة عن مسرحيته (الصيد الملكى للشمس) ليس فقط لأنها من اهم مسرحياته واكثرها عمقا وثراء ، ولكن ايضا لأنها تطرح بصورة جيدة القضية المحورية التى يلح عليها فى معظم أعماله المسرحية وهى قضية الايمان بأبعادها الفلسفية والحضارية المختلفة . ومسرحية (الصيد الملكى للشمس) هى مواجهة درامية بين شخصيتين ، وفى نفس الوقت بين حضارتين وموقفين مختلفين من قضية الايمان .. الشخصية الأولى هى شخصية بيزارو القائد الأسبانى الذى قاد الجيش الأسبانى فى منطقة الأنكا بأمريكا اللاتينية أيام الغزو الأسبانى لها .. وهو شخص متشكك لا يؤمن بغير الفعل المباشر ويوشك ان يكون ميكافيليا من هذه الزاوية . كما يوشك أيضا أن يكون ملحدا كلية برغم انه يقود الجيش الأسبانى الذى يحارب تحت راية الصليب وينصاع لدور القسيس الذى يرافق الحملة ليتلو الصلوات ويبارك خطوات العسكر . أما الشخصية الأخرى فهى شخصية أتاهوليا اله هنود الأنكا المنحدر من صلب الشمس والذى يؤمن بأنه اله لهذا الشعب كما يؤمن كل أفراد الأنكا بالوهيته . والمسرحية على الصعيد الفردى مواجهة درامية بين انسان يؤمن بذاته تعضد هذا الايمان ثقة شعبه المطلقة فيه . وآخر مليء بالشكوك حتى فى القضية التى يحارب من أجلها ولكنه فى نفس الوقت مليء بالثقة فى قدراته الفردية كقائد عسكرى ، وفى القتال كوسيلة انجاز وفعل تحقق . وعلى صعيد آخر فانها مواجهة بين أسلوبين فى الحياة وحضارتين .. حضارة الأنكا المليئة بالحب والخير والسلام ، والتى لم تتلوث بعد بشرور الحضارة البرجوازية والاعيبها الميكافيلية . وحضارة اوروبية غازية ، أعماها الشره الى الذهب فلم تعد تقدر قيمة الانسان ، أو تحترم عهوده ومواثيقه . حضارة تتسلط عليها فكرة القوة بعد أن تغلغلت فيها جرثومة العنف التى تعصف الآن بالآخرين ولكنها فى سبيلها الى أن تلتهم أبناءها أنفسهم عما قليل .

وتجسد المسرحية هذه المواجهة الدرامية المتعددة المستويات والتى تنطوى فى نفس الوقت على بعد فلسفى حول فكرة الضمير

الانساني ومستوياته المتعددة ، من خلال اللجوء الى وضع طقوس الحياة والمتمثلة فى شخصية اله شعب الأنكا وملكهم فى مواجهـة طقوس الموت وآلاته والمتمثلة فى شخصية الفازى الأسبانى وجنده وعدته وعتاده الحربيين . وهذا ما يكسب المسرحية من ناحية البناء قدرة واضحة على التأثير ، وما يجعل الكلمة فيها شديدة الغنى بالدلالات والايحاءات لأنها فى تفاعل مستمر مع الصـورة الحسية ومع الطقوس التى تكسب هذه الصورة دلالاتها ومراميها المتعددة . وتعتبر من هذه الناحيـة من أنضج صور الهجوم الفنى على الحروب التى تشن تحت دعاوى دينية والتى تفترض أن المبررات الدينية يمكن أن تسوغ أى دعاوى أخرى فى وطن أو أرض . وعلى أى محـاولة لفرض رؤى وتصـورات حضارية على أى شعب آخر بدعوى أن هذا الشعب ملحد ومتخلف ، وان الشعب الفازى سيعمل على تحضيره وهدايته الى الايمان . لأنها أظهرت مدى انسانية حضارة الأنكا ومدى تقدمها على مستوى القيم الانسانية اذا ما قيست بالحضارة المسيحية الفازية التى تدعى التقدم . لأنه ما ان لجأت أى بلد الى غزو بلد آخر حتى ولو تحت شعارات او دوافع تبدو سامية فى الظاهر حتى كانت قد تخلصت عن جوهر الديانـة المسيحية التى تحارب باسمها .

وإذا انتقلنا بعد ذلك الى المسرحيتين القصيرتين اللتين تعرضان الآن فى « مسرح الشو » بلندن . سنجد أن المسرحية الأولى (أكاذيب بيضاء) أو بالأحرى (من يكذبون الأكاذيب البيضاء) تحاول تعرية ثلاث شخصيات من خلال موقف درامى شديد التركيز . موقف لا يستهدف تقديم هذه الشخصيات الجارحة الضحايا فحسب ، وانما يحـاول أيضا استقصاء الدور الاجتماعى والنفسى للكذب . وتبدأ المسرحيـة بعرافة أو قارئة كف اتخذت هذهالحرفة فى محاولة لانقـاذ نفسـها من حياة ملولة ، وادعت ــ كذبة بيضاء ــ انها من سلالة غجرية تخصص أسلافها فى معرفة طلاسم العرافة وفك رموز السحر وخطوط الكف ، وها هى وقد ورثت عنهم هـذه الاسرار التى لا يبوحون بهـا للغرباء وتعرض الآن خدماتها فى خيمة صغيرة فى أحد المدن الاقليمية .

ويجىء اليها شابان ، صديقان لدودان ، يتفاءلان على من الذى يدخل الأول منهما .. وبعد أن يقبلا بالقرعة يدخل من اختار الوجه الرابع للعملة والذى يريد أن يربح اللعبة حتى النهاية . فيقترح عليها أن تلعب لحسابه دورا وان يدفـع لها بسخاء مقابل هـذا الدور .. ويشرح لها كيف أنه يحب فتاة يغرر بها هـذا الشاب الآخر بل ويوشك

أن يقضي عليها وعلى مستقبلها . ويشرح لها كيف انها بذلك ستقوم بدور انسانى لأنها ستخلص هـذه الفتاة البريئة من براثن هذا الشاب الآخر ــ المفترض انه صديقه ــ المعقد الشخصية . وكيف أن صديقه هذا ضحية ظروف حياته الصعبة ، حيث انه ابن أحد عمال المناجم السكيرين .. تعود ابوه على ضربه كلما سكر فشب الطفل مليئا بالعقد وقد اضطرته قسوة ابيه الى الهرب من المنزل .. ويقدم لها ملخصا لحياة صديقه بكل ما فيها من مواقف واسرار هامة . كما يشير لها الى أن صديقه هذا شديد الايمان بالعرافة والسحر . وان كل ما عليها بعد أن تبرهن له على مقدرتها من خلال اكتشافها لكل تفاصيل حياته واسرارها والتى قدمها هو واسمه فرانك اليها ، ان تنصحه بالابتعاد عن هذه الفتاة لأن فى ارتباطه بها دماره . ويدفع لها عشرين جنيها فى مقابل هذا وهى لاتزال مترددة فى قبول الصفقة ولكن الشاب الآخر واسمه توم يجىء قبل أن يتفقا نهائيا فيترك لها فرانك النقود ويخرج بسرعة قبل ان يدخل صديقه توم اليها . ويخرج من عندها وهو ملىء هو الآخر بالتردد والتشكك فى فعلته فيبحث توم قبل أن يدخل الى الخيمة على الرجوع ويريد ، وقد صحا ضميره أو ربما وقد حثه شيطانه على استشارته عن طريق عكسى ، ان يثنيه عن الدخول الى العرافة وان كانت بقية الأحداث تشير الى ان هذا الموقف وليد نوع من الندم أو التردد اكثر من كونه حيلة شيطانية لأن مسرحيات شيفر تبتعد عادة عن الشخصيات الأحادية او النمطية .

وتحاول العرافة وقد قر عزمها على اغتنام الفرصة وربح هذا المبلغ الكبير ، ودخل اليها توم الذى أصر على معرفة طالعه ، أن تقرأ فى كرتها البللورية ماضيه الذى نقلت ملخصا له على مروحتها تنظر اليه كلما نسيت . وبعد ان تسرد له معظم اسرار حياته وتنصحه بالابتعاد عن هـذه الفتاة يتنبه الى اللعبة ويسألها كم دفع لها صديقه (فرانك) لتقوم بهذا الدور . ولما تنكر يقول لها ان هذه القصة كلها مختلقة . وان هذه هى الطبعة الخاصة من قصة حياته والتى رواها لصديقه ، وهى قصة مختلفة كلية عن الواقع فهو يختلق لكل صديق عن حياته الخاصة قصة تناسبه . اما الواقع فهو انه ابن طبقة متوسطة لا لون لها .. عاش حياة شديدة العادية ولا شىء فيها . واراد أن يصنع من نفسه ضحية ونموذجا معا فادعى انه ابن طبقة فقيرة وانه عاش حياة مأساوية مليئة بالأحداث غير العادية حتى يتقبله الناس ويتذكرونه كشخص ذى هوية متفردة .

ويحكى لها توم كيف ان فرانك هو الذى خدعها . وانه بدأ يكذب عليهما أيضا ــ أى توم وصديقته ــ عندما قدم نفسه لهما على انه صحفى يريد أن يعيش مع زوج من الأصدقاء ــ فتى وفتاة ــ اللذين يعيشان معا حتى يكتب عنهما تحقيقا صحفيا . وصحبهما فى كل مكان حتى فى غرفة النوم . وأخذ يتسرب الى كل دقائق حياتهما وبدأ فى الاستيلاء لنفسه على الفتاة منه .. وانه فى الواقع ليس صحفيا وانما أفاق أصبح مثل دودة العلقة التى لصقت بحياتهما فلاهما قادران على انتزاعها ولا هو راغب فى تركهما فى سلام . ولقد بدأت صديقته تستمرىء صحبته وهو يشك فى انها تخونه معه .. وشدت الفتاة مصير الشابين بعلاقة حب ــ كراهية من نوع غريب .

وتنكشف أبعاد الحقيقة بالتدريج .. لنعرف من الأدوار التى تلعبها الشخصيات والأقنعة التى ترتديها والقصص التى تحكيها عن نفسها لا علاقة لها بالواقع وانما هى فى الحقيقة بنت مزيج معقد من الواقع الفعلى والواقع كما تتمنى كل شخصية أن يكون والحقيقة كما تريد للآخرين أن يعرفوها أو ما تريدهم أن يعرفوه منها ... وان هذه القصص شبه الحقيقية شبه المختلقة التى تحكيها كل شخصية ليست الا محاولة لخلق عالم تحقق فيه الشخصية أقصى قدر من التوازن النفسى .. فالعرافة التى تكشفت امامها هذه الوقائع لا تقل عن اى من فرانك أو توم لجوءا الى الأكاذيب البيضاء وندف الوقائع الزائفة .. فهى الأخرى تلعب دورا حسبت انه قد يريحها من العمل اليدوى الشاق فى متجر أبيها أوورشته . وتحاول وقد تمت تعرية الصديقين امام بعضهما اذ حضر فرانك وأخذ يسترق السمع فيعرف كل ما قاله توم عنه وتتم مواجهة جارحة تتكشف اثناءها كل السوءات ، أن تستعيد توازنها وان تواصل حياتها المبنية على الأكاذيب برغم انها قد شهدت تقوض الحياة القائمة على الأكذوبة .. لأن الانسان كثيرا ما لا يتعلم من دروس حياته وتجاربها .

اما المسرحية الثانية (كوميديا سوداء) فان فكرتها شديدة الطرافة . لأنهاتحاول أن تقتنص المفارقات التى يحدثها انقطاع التيار الكهربائى عن منزل ما .. او بالأحرى سقوط ستار الزيف الذى يستر الكثير من المواقف والأدوار التى تلعبها فى النور . وتبدأ المسرحية فى الظلام الدامس حيث يدخل البطل « ميلر » وخطيبته كارول ويتحدثان عن جمال الشقة الآن وكيف اصبح كل شىء فيها على ما يرام فى انتظار

قدوم الزائر الثرى الذى سيشترى تماثيل البطل ميلر وهو نحات حديث من انصار النحت التجريدى . وفجأة يضاء المسرح بنور معش للأبصار ، ونسمعهما يصرخان ماذا حدث لماذا انطفأ النور فجأة .. اذ تستعمل المسرحية فكرة النور والظلام بمعنى عكسى .. حيث ان الظلمة هى التى ستكشف حقيقة المواقف والعلاقات التى تسترت فى الضوء بالعديد من الأقنعة . فى هذه الظلمة الكاشفة تبدأ الأحداث فى التكشف ، وتأخذ الأقنعة والأكاذيب فى التمزق واحدة اثر الأخرى . فنعرف أن الاثاث الفخم الذى يملأ حجرة الاستقبال وان التماثيل والفازات الصينية التى تزينها انما هى مستعارة دون اذن من الشقة المجاورة التى ذهب صاحبها لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف . وان الفتاة الجميلة التى خطبها لأن اباها ضابط كبير قد كذب عليها فيما يتعلق بقصته مع الفتاة التى يحبها والتى عاش معها لسنوات اربعة . وقد سافرت منذ أسبوعين .. ويتعقد الموقف بوصول الفتاة التى يحبها ، والتى تنهض بينه وبينها عشرات الأواصر والمواقف الحميمة والذكريات . ويعرف كل منهما تضاريس جسم الآخر حتى انه لقادر على أن يتعرف عليها فى الظلمة الدامسة . بينما تنتفى اى علاقة صميمة بين الخطيبة كارول والنحات ميلر فلا تستطيع — فى الظلمة — ان تميز يده من يد جاره هارولد .

والمسرحية مليئة بالمواقف والمفاجآت .. حيث يجىء هارولد وهو الجار والصديق الذى ذهب لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف فاستعارا دون علمه أثاث منزله ، اذ عرض عليه صديق أن يعود معه مبكرا فى سيارته . وتجىء صديقته الأصلية « كليا » .. ويحاول ميلر فى الظلمة أن يأخذ الأثاث الى شقة جاره وقد استبقاه فى شقته . بينما يحاول فى نفس الوقت أن يبعد كليا عن المشهد . حيث الخطيبة كارول وأبوها الكولونيل ميلكيت موجودان ليشكلان واجهة اجتماعية أمام الثرى الذى جاء لشراء منحوتات ميلر الحديثة . ويجىء من يصلح النور الكهربائى فيظن الجميع انه مقتنى التحف الثرى ويحتفون به .. ويتعقد الموقف وتزداد حدة الفكاهة فيه .. لأن الكهربائى فى الواقع حاصل على ليسانس الفلسفة ومن هواة الفن الحديث ولكنه يعمل كهربائيا لعدم وجود عمل بسبب ازمة البطالة .. وتزيد مقدرة الكهربائى على استعمال لغة فلسفية ونقدية فى الحديث عن تماثيل النحات من مبالغة الجميع فى الاحتفاء به وبالتالى تشييد قصور الاحلام على عبارات الاعجاب التى لابد ستعقبها شيكات الدفع السخية .. ويزداد الموقف تعقيدا وتبدأ الأكاذيب وسوء الفهم فى التساقط قطعة اثر قطعة .. ويضاء النور —

اى يعم المسرح الظـلام ــ فيكتشف هارولد بقايا أثاثـه .. وتكتشف الخطيبة وجود كليا وتسقط عن الجميع الأقنعة ويجيء مقتنى التحف الحقيقى بعد أن تكون الأمور قد تفاقمت فيستقبلونه أسوأ استقبال .

والواقع أن هذه المسرحيـة تتضمن الكثير من عنـاصر الكوميديا الخفيفة الناجحة .. فبجانب بساطة الفكرة وتعقد الموقف وتطوره دون الاغراق فى الافتعال أو المبالغة فى الاعتماد على عنصر الصدفة كما يحدث فى الملهاة الخفيفة عادة . فان الضحك فيها ينبع من المزاوجة بين جدية الفكرة وطرافتها والاهتمام بعناصر الفرجة فى العمل المسرحى بصـورة تشد المشاهد وتستحوذ على اهتمامه . وهى تلعب أيضا بفكرة الموازاة بين ظلال ودرجات الضوء والظلمة وظلال ودرجات الحقيقة والأكذوبة فى حياة الشخصية . فضـلا عن الحاحها على نفس الفكرة المحورية التى قامت عليها المسرحية السابقة من انه من المستحيل تأسيس اى شيء حقيقى على أكذوبـة ، مهما كان ذكاء هـذه الأكذوبة ومهمـا بولغ فى حمايتهـا .

ننتقل بعد ذلك الى آخر مسرحيات شيفر (الجياد) التى تدور فى احدى مصحات الطب النفسى .. وهى مصحة واقعية ورمزية فى آن .. تضيق حتى تصبح مصحة بعينها وتتسع حتى توشك أن تكون انجلترا بأكملها بنظامها الاجتماعى وتكوين أبنائها النفسى واجهزتهـا الاعلامية والثقافية ومؤسساتها الدينية والأسرية والترفيهية . وتوشك هذه المسرحية أن تكون مواجهة درامية بين شخصيتين .. كتلك المواجهة الثرية بين بيزارو وآتاهولبا فى (الصيد الملكى للشمس) . لأنها فى الواقع مواجهة بين الطبيب النفسى المعالج مارتن والمريض الشاب آلان .. أو هى بالأحرى مواجهة بين الانسان الذى يعانى من التمزق بسبب فساد وتهرؤ النظـام الاجتماعى بأكمله والمؤسسة التىتحاول تكييف هـذا الانسان الممزقللحياة معها والتى لا تخلو فى داخلها من الصدوع . وهى على مستوى آخر مجموعة من صرخات الضحايا العاجزين عن اكتشاف أسباب مأساتهم ولكنهم وأعون بكل آلام هذه المأساة وبكل ما يفقدونه بسبب ترديهم فى وهدتها الموحشة . كما انها باستخدامها المكثف لرمز الجياد بدلالاته الفرويدية التى تعتبر العلاقة بين الأنا الاجو Ego والهوالاد Ld كالعلاقة بين الحصـان وراكبه .. حيث يمثل الأجو راكب الحصان الذى يريد أن يكبح جموحه ويقوم بدور الموجه والمسيطر عليه بينما يمثل الحصـان كل الشهوات والغرائز الجامحة .. وحيث

ينقلب الوضع أحيانا عندما يجعل الحصان الراكب يقوده لا فى الاتجاه الذى يريده الراكب وانما فى الاتجاه الذى يرغبه الحصان .. بهذا الاستخدام الفرويدى تنطوى المسرحية على دلالات سيكلوجية تجعل احد مستويات المواجهة الدرامية فيها هى المواجهة بين الاجو والاد .. بصورة تلقى الكثير من الشك على المقولة الفرويدية وتوشك أن تقلبها راسا على عقب . وحتى لا نستطرد فى تناول المستويات المتعددة للمعنى دون التعرف على تفاصيل العمل علينا أن نعرض بسرعة للبناء والشخصيات .

تدور المسرحية فى احدى مصحات الطب النفسى حيث الطبيب المعالج مارتن ملىء بالضجر والمشكلات ، وتجىء الممرضة تخبره بوصول المراهق الشاب آلان وتقدم له موجزا عن حالة هذا المريض الصعب الذى يرفض الكلام أو التعاون مع الطبيب والذى حول الى المصحة لأنه فقأ عيون خمسة جياد فى حظيرة الخيل التى يعمل بها .. وانه يكتفى بأن يردد طوال الوقت اغانى الاعلانات التليفزيونية والتى أصبحت الآن احد الرموز الدالة على الحضارة الاستهلاكية الرأسمالية .. ويدخل آلان الذى لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره بعد .. وتبدأ بعد مقاومة عنيدة يجيب فيها آلان على أسئلة الطبيب بأغنيات تليفزيونية ويرفض التواصل بصورة تكرس وحدة الاثنين ، تبدأ المواجهة الحقيقية بين الشخصيتين بصورة نتعرف من خلالها مشهدا بعد مشهد على حياة آلان الاجتماعية والنفسية وعلى تكوين الطبيب نفسه .. وعلى نوعية العلاقات الأسرية وغير الأسرية التى وجد آلان باعتباره نتاج هذا الواقع الاجتماعى المعقد نفسه ابنا لها وضحية لتفككها المفرط فى آن واحد .

ومن خلال هذه المواجهة التى يطالب فيها آلان بأن يسأل الطبيب سؤالا مقابل كل سؤال يريده الطبيب أن يجيب عليه .. نعرف ان آلان ضحية اسرة شديدة التفكك يمثل كل من الأب فرانك والأم دورا فيها طرفى نقيض من حيث المعتقد والمفهوم والأسلوب .. فالأب عقلانى كان من المؤمنين بالعلم والاشتراكية والمتحمسين لهما حتى أجهزت الزوجة بخلافاتها معه وتدينها المفرط على حماسه واضعفت ثقته فى ذاته . فاذا به يتحول الى شخص شديد الوحدة يتردد نتيجة لسلسلة من الاحباطات على دور السينما الرخيصة التى تعرض أفلاما جنسية والتى يشكل التردد عليها فى تستر ومخافتة نوعا من كسر العرف

أو القانون الاجتماعى . أما الزوجة فانها شـديدة التدين تريد بعد أن تهرأت العلاقة بينها وزوجها أن تقى ابنها شر السير فى نفس الطريق الذى جر الأب الى الالحـاد فتبالغ فى احاطته بالشموع وصور العذراء وحكايات القديسين الخرافية . ويعترض الأب على كل هذا فيتمزق الصبى آلان وهو لما يزل فى مرحلة التكوين . لا يعرف أى الرأيين أو الرؤيتين يتبع . ولكنه على كل حال كان أكثر ميلا الى رؤى أمه وعالمها التقليدى . وثمة قصـة محفورة فى طفولته عن صـورة فرس جميلة علقها أبوه فى غرفته بدلا من احدى صور المسيح التقليدية فى محاولة من الأب استبدال صور القديسين وخرافاتهم بلوحة من الفن ترقق احساس الطفل . وهى صورة يقع الطفل فى هواها وترتبط بصورة غريبة فى داخله بصورة الأب وبرؤى غامضـة عن المخلص وبأحاسيس عن الجمال الطبيعى المتمثل فى هـذا الحصان . وثمة اشارات عديدة فى الحوار تقترح أن اسلوب الأب وأسلوب الأم المناقض يمثلان النزعتين الأساسيتين فى الفكر الذى يتنازع الحضـارة الغربية وهما الفكر العقلانى بكل امتداداته وتياراته ، والفكر الدينى بكل غيبياته وروحانياته .

وتستمر الجزئيات فى التكشف بصورة نحس فيها بأن هنـاك الكثير من صور التشابه والتضاد بين كل من آلان ومارتن .. فمارتن الآخر ملىء بالملل والتمزق ، يعيش حياة خامدة مع زوجته التى يستمر معها بقوة الكسل والعادة . فقد الثقة فى الطب النفسى الى حد كبير ولكنه أكسل من أن يبدأ حياة جديدة فى ميدان جديد . فأين يمكن أن تقوده تلك الحياة وقد حاول آلان أن يهرب من حياته المنزلية الممزقـة فترك منزله قبل أن يكمل تعليمه وبحث عن عمل حتى وجده فى احدى حظائر تربية خيول السباق . سائسا ينظف الخيل والحظيرة .. ووقع فى غرام هذه الجياد وجعل يتسلل اثناء الليل وقد سرق مفتاح الحظيرة وعمل مفتاحا على قياسه لنفسه ويأخذ احد الجياد وينطلق به فى الغابة المجاورة فى نوع من نشوة التحقق الممزوجة بالشهوة والانطلاق .

وذات يوم تدعوه زميلته الشابة التى تعمل معه فى حظيرة الخيول فيخرجان معا ويسهران وتصحبه الى احد دور السينما التى تعرض أفلاما خليعة يرى فيهـا نساء عاريات لأول مرة فى حياته . وتدهش زميلته عندما تكتشف عذريته فجأة يبصر اباه فى السينما ويبصره الأب فيخجل ويحـاول أن يبرر وجـوده بأنه جـاء ليرى صـديقه مديـر هـذه السـينما ثم دلف الى الصـالة يلقى نظـرة من بـاب حب

الاستطلاع . ولكن ارتباك الأب وخجله يفصحان كذبته الساذجة . . ويخرج الثلاثة معا وآلان ينوء بعبء أكثر من اكتشاف واحد . . فالى جانب اكتشافه لخبايا الجسد الأنثوى ها هو يكتشف جانبا جديدا فى أبيه . . يعرف معه أن هذا الأب الصارم القاسى هو الآخر ضحية لهوس أمه الدينى وتنغيصها المستمر لحياته . ويشعر فى هذه الليلة بأنه شديد القرب من أبيه ويتركهما الأب وقد أراد آلان أن يوصل زميلته الى بيتها لأن الوقت متأخر . . وهنا تخفى له الليلة ثالث الاكتشافات حيث تغريه زميلته وقد أخذته الى حظيرة الخيل بمضاجعتها ويشعر أن الخيل تنظر اليه فلا يستطيع النوم معها وتحاول التسرية عنه بعد أن اكتشفت عجزه بأن هذا طبيعى ويحدث ولكن عيون الخيل المفتوحة والتى تطل منها ادانة واضحة له تمتزج فيها الشهادة على عجزه بكل أحاسيس الذنب المتمثلة فى رؤيته راغبا فى ممارسة الخطيئة فينتزع قضيبا ويغرسه فى عيون الجياد الخمسة . . فينتاب الفتاة الذعر وتهرب ويكون مصير آلان هذه المصحة النفسية .

وبالتعرف على كل تفاصيل مأساة آلان تنتهى المسرحية ولكن أهم ما فى المسرحية هو البناء الدرامى فيها والطريقة التى تتم بها تعرية هذه التفاصيل وتجميعها بالتجسيد تارة وبالمواجهة مع مارتن أخرى وبالاعترافات ثالثة . لأن البناء هنا لا يجسد المضمون فحسب وانما يوسع من أفقه ويثريه بالعديد من الدلالات . بحيث يتصاعد مستوى الدلالات والكشف عن أبعاده المتعددة من خلال المواجهة الدرامية المتصاعدة الايقاع والحدة ، الى محاولة شاملة لطرح قضية الحضارة الغربية كلها للمناقشة على الصعيدين الفلسفى والاجتماعى .

لنـدن   نوفمبر ١٩٧٦

كينيث تينان
والحساسية المسرحية الجديدة

يعتبر معظم نقاد ودارسى المسرح الانجليزى مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى سخط » علامة فارقة فى تاريخ المسرح الانجليزى الحديث . ليس فقط لأنها كانت بشيرا بميلاد كاتب مسرحى قدير ، ولكن أيضا لأنها أذنت بميلاد جيل كامل من كتاب المسرح الانجليزى وثارت على الخواء الذى عشش فى ارجاء المسرح الانجليزى طوال الأربعينات وخلال النصف الأول من الخمسينات . وأسست حساسية مسرحية جديدة قدر لها أن تنقذ المسرح الانجليزى من حالة الركود والتكرار وفقدان الطعم والاتجاه .

غير أن هذه الحركة المسرحية الجديدة ما كان بمقدورها أن تحقق هذا الازدهار السريع الذى صادقته وأن تكشف عن المواهب الجديدة المتعددة التى قدر لها أن ترسخ الحساسية الجديدة وان تستعيد ثقة المشاهد الانجليزى فى مسرحه العتيق دون امكانيات ناقد هذه الحركة المسرحية الجديدة والمعبر النظرى عن رؤاها وافكارها وكشوفها الجديد ، كينيث تينان Kenneth Tynan الذى فقدته الحركة المسرحية فى الأسبوع الأخير من شهر يوليو (تموز) الماضى (١٩٨٠ م) وهو لا يزال فى أوج نضجه وعطائه .

وخسارة الحركة المسرحية فى كينيث تينان فادحة ، ليس فقط لأنه قام بدور جوهرى خلاق فى تغيير الحساسية المسرحية فى اعادة

تمحيص المسلمات السائدة فى هذا الميدان وفى تأسيس الخلفية الفكرية والنظرية التى تنهض عليها حركة الاحياء المسرحى الحديث برمتها ، ولكن أيضا لأنه كان كاتبا متعدد المواهب ومسرحيا من طراز فريد ، جمع الى جانب الخبرة النظرية والأدبية بالمسرح ، العديد من الخبرات العملية فى التمثيل والاعداد المسرحى والاخراج .

ولد كينيث تينان فى بيرمنجهام عام ١٩٢٧ م فى أسرة من الطبقة الوسطى واتاح له حرص أسرته على تعليمه ونبوغه المبكر ان يلتحق بمدرسة الملك ادوارد الثانوية فى بيرمنجهام وهى من المدارس ذات الصيت والمكانة العلمية المرموقة . وقد أهلته هذه المدرسة للالتحاق بجامعة أكسفورد حيث اندرج فى كلية المجدلية الشهيرة فى هذه الجامعة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ليدرس الأدب الانجليزى بها . وكانت هذه هى الفترة التى شهدت فيها جامعة أكسفورد تجمع عدد من الشبان الذين قدر لهم أن يلعبوا دورا بارزا فى ساحة الأدب الانجليزى الحديث مثل كنجزلى أيمس وجون وين وغيرهما .. وكان تينان مشهورا بين أبناء جيله ومعاصريه فى أكسفورد . ليس فقط لأنه كان حاضر البديهة شديد الذكاء حاد الملاحظة ، ولكن أيضا لأنه كان مولعا بالتأنق الزائد وكان خطيبا مفوها بليغ العبارة لامع السخرية تتجلى مواهبه اللفظية والتمثيلية معا فى امسيات نادى اتحاد طلاب جامعة اكسفورد الشهيرة . كما كان فى نفس الوقت صحفيا وعاملا نشيطا فى ميدان المسرح الجامعى الذى شارك فيه بالتمثيل والاخراج على حد سواء .

فقد شهدت جامعة اكسفورد فى كينيث تينان شعلة متجددة من الموهبة والحماسة ما لبثت ان أنضجتها دراسة الأدب الانجليزى فى هذه الجامعة العريقة . فانصرف تينان عن كتابة الشعر الذى حاول ان يقرضه فى سنوات الدراسة الأولى . وأخذ يمارس التمثيل والاخراج ، ولكن المناخ المسرحى السائد لم يكن قد نضج بعد لاستيعاب رؤاه المسرحية الجديدة . ومن هنا ترك التمثيل والاخراج بعد أن فشل فى تحقيق ذاته فى أى منهما .

وعكف تينان على دراسة المسرح الانجليزى فى أواخر الأربعينات فى محاولة لمسح المشهد المسرحى الانجليزى مسحا شاملا وعميقا ، ونشر حصاد هذه الدراسة فى كتابه الأول « الذى يلعب دور الملك »

He that Plays the King عام ١٩٥٠م وهو لايزال فى الثالثةوالعشرين من عمره . وكان لهذا الكتاب النقدى الأول صدى واسع وعميق رشحه لأن يصبح الناقد المسرحى للمجلة الأسبوعية Spectator عام ١٩٥١ م . غير انه ما لبث أن انتقل فى العام التالى الى جريدة Evening Standard وفى العام الذى يليه الى Daily Sketch ثم استقر به المقام عام ١٩٥٤ م ناقدا مسرحيا لصحيفة الـ Observer الأسبوعية التى استمر يعمل بها لمدة ثمانى سنوات .

وكانت هذه السنوات الثمانى هى التى رسخت نفوذ تينان كناقد مسرحى مرموق ومكنته من أن يلعب دورا هاما فى القضاء على ما سماه المخرج الكبير بيتر بروك بالمسرح الذى تزدهر على خشبته مسرحيات الصالونات والكوميديات الفارغات والحبكات الدرامية المكررة .. اذ اخذ تينان ينقد هذا المسرح بقسوة وكأنه يستأصل ورما خبيثا أوشك نموه السرطانى أن يجهز على حيوية المسرح الانجليزى العتيد .

ولم يكتف بهذا الدور الذى اهلته للقيام به بصيرته النقدية العميقة وعباراته اللاذعة وملاحظاته الساخرة وانما قام وقد نظف الساحة من هذا المسرح الغث المميت بالتبشير بالمسرح الجديد الى الحد الذى دعا أحد دراسيه الى تسميته « بالقابلة الأدبية التى ولد على يديها المسرح الجديد » .. وقد قام تينان بهذه المهمة الكبيرة من خلال استجابته السريعة والخلاقة للمسرح الجديد الذى بدأ بعرض مسرحية أوزبورن الشهيرة عام ١٩٥٦ وترعرع خلال أعمال جون آردن وهارولد بنتر وبيتر شيفر وغيرهم .

ولم تقتصر استجابة تينان الخلاقة والتى قامت بدور جوهرى فى تغيير الذوق المسرحى السائد وتأصيل الحساسية المسرحية الجديدة على الأعمال الجديدة فى المسرح الانجليزى وحده وانما امتدت الى المسرح العالمى أيضا . فقد الهبته زيارة فرقة برتولت برخت المشهورة والمسماة برلينر انسامبل Berliner Ensemble الى انجلترا فى الخمسينات . فكتب عنها العديد من المقالات ناقدا ومحللا اسلوبها الدرامى الجديد وشارحا الأسس النظرية والفكرية لمسرح بريخت الملحمى . بالصورة التى أصبحت معها مقالاته جسرا هاما يعبر عليه المشاهد رؤاه التقليدية والمسبقة على المسرح ويدلف معها الى عالم بريخت المسرحى الجديد . اذ غيرت دراسات تينان نظرة المشاهد

والمثقف الانجليزى كلية لهذا المسرح الذى سبق ان باء بالفشل فى زيارة سابقة لانجلترا حيث تعامل معه الجمهور الانجليزى باستعلاء رافض جاهل حينما لم يجد الناقد الموهوب الذى يأخذ بيده الى هـذا العالم المسرحى الغريب .

ومن هنا أثبت تينان ان الناقد الخلاق يلعب دورا هاما فى خـلق جسور التذوق والتواصل بين العمل الفنى والجمهور . وانه ليس كما يدعى الكثيرون كاتبا فاشـلا او متطفلا على عالم الخـلق والابداع .. فوظيفة النقد ازاء الأعمال التى تطرح رؤى واشكالا فنية جديدة أن يعيد خلال هذه الأعمال بالصورة التى تفك مغاليقها وتيسر للقارىء أو المشاهد ان يتعرف على رؤاها وكنوزها المخبوءة .

وهذه الوظيفة الهامة تتبدى بوضـوح لكل من يقرأ مراجعات كينيث تينان ودراساته المسرحيـة التى جمعها فى كتابيه « ستـائر » Curtains عـام ١٩٦١ م ، و « تينـان يمينـا ويسـارا » Tynan Right and Left عام ١٩٦٧ م .. ففى هذين الكتابين نلمس الى جانب هـذا الدور التحليلى الهام الكثير من ملامح فكر كينيث تينان وفلسفته المسرحية ، اذ نتعرف فيهما على دعوته الواضحة الى مسرح الاحتجاج الاجتماعى وعلى فهمه العميق لوظيفة المسرح ودوره فى المجتمع الذى يصـدر عنه ويتوجه اليه ، وعلى حسه المرهف بالالتزام بالفن وبالمجتمع دون أن يتعارض الالتزام بأحدهما مع الالتزام بالآخر . كمـا نجد فيهما ذهنا متفتحا يقبل الأعمال المسرحية التى لا تتفق مع الاتجاه المسرحى الذى يشجعه او الخط الفكرى الذى يتبناه ، فنجد أنه يشيد بمسرح العبث عند بيكيت ويونيسكو وان لم تمنعه هـذه الاشادة من تسمية هـذا الاتجاه بالطريق المسرحى المسدود .

كما تتجلى فى هذين الكتابين تلك المفارقة التى يتذبذب تينان بين شقيها معظم فترات حياته تجد انه شغوف بالاسماء الكبيرة وبأضوائها الخلابة ، متيم بعناصر الفرجة والابهار فى العمل المسرحى ، محب للصدمة الدرامية القوية حتى ولو مزقت براقع الحياء وهتكت الأعراف والتقاليد الراسخة . كما نجده فى نفس الوقت شديد الاحترام للنزعات العقلية والمسرح الجـاد ذى الرؤية السياسية الصحيحة والمحتوى الاجتماعى القـوى .

وينطوى التذبذب بين شقى هذه المفارقة على جانب هام من طبيعة كينيث تينان التى ظلت ، حتى فى سنوات التألق النقدى على صفحات الأوبزيرفر ، تحلم بالخلق والابداع . وقد وفر له العمل كمدير أدبى للمسرح القومى عام ١٩٦٣ م الاقتراب من منطقة هـذا الحلم الملحاح . فقد تمكن تينان أن يصوغ شخصية هذه الفرقة الكبيرة الوليدة التى عهد الى الممثل الانجليزى الكبير زمام قيادتها ، وان يرسخ تقاليدها الأدبية التى جعلتها الآن واحدة من اهم الفرق المسرحية فى أوروبا .. واستمر تينان فى هذا العمل حتى عام ١٩٦٩ م .

وفى هذا العام حقق تينان حلمه الابداعى كاملا اذ صمم وشارك فى كتابة المسرحية الشهيرة « أوه كلكتا » وهى المسرحية التى استخدمت صدمة العرى وتشكيلات الجسد الانسانى الجمالية فى تحطيم محرمات الجنس وفى طرح بعض الرؤى الأدبيـة والفكريـة التى تعود بمظـاهر التحلل فى حضارتنا الحديثة الى جذورها القديمة .. ونجحت المسرحية نجاحا ساحقا فى انجلترا وأمريكا .. وحاول أن يكرر التجربة بعد ذلك بأكثر من خمس سـنوات فى مسرحيـة « كارت بلانش » ولكن جاءت المسرحية الثانية مسخا شائها للمسرحية الأولى وباءت بالفشل .

وفى سنواته الأخيرة عانى تينان من مرض الانتفاخ الرئوى ، وذهب ليعيش فى دفء كاليفورنيا وقد غربت شمسه المسرحية بعد أن أطل جيل جديد على المسرح الانجليزى فى السبعينات مثل ستوبارد وبوند وهير وباركر وغيرهم من الذين بدأوا ينظرون الى الحساسية الفنية الجديدة التى ارستها كتابات تينان وجيله على انها ثوب ضيق لا يتسع لأحلامهم وصبواتهم المسرحية فأخذوا ينفضون عنهم هذا الثوب الجديد ويصوغون ملامح رؤاهم الجديدة . لكن هذى الرؤى ما تزال تنتظر ناقدا فى قوة كنيث تينان ونفاذ بصيرته ليرسى أبعادها ويحدد ملامحها .

يوليو ١٩٨٠

هاورد باركر
التجريب والثورة فى المسرح الانجليزى المعاصر

يرتبط المسرح التجريبى بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة على عالم المسرح فى واقع ثقافى ما ، بالنزوع الى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة فى ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق الى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة فى عروق الحركة المسرحية كلما عراها الشحوب او سيطرت عليها الروح التجارية . غير أن المسرح التجريبى الانجليزى فى السبعينات يرتبط الى جانب هذا بفكرة الثورة ... الثورة كمحتوى تقدمى خلاق يستهدف تغيير الواقع ويستشرف المستقبل . ولما كانت الثورة فى حد ذاتها هى عملية خروج على المواضعات السائدة ورفضها من اجل تأسيس عالم اكثر عدالة وحرية ، فقد كان من الطبيعى أن تقدم فنها وان تطرح رؤاها خارج حلبة العروض التقليدية . وان تكون جدة التناول فى هذا الفن هى أحد وجوه الرؤية الجديدة التى تطرحها الثورة — الفن فى هذا المجال على صعيدى المبنى والمعنى على السواء .

لذلك ما أن تذكر حركة التجريب فى المسرح الانجليزى فى السبعينات حتى تذكر معها فكرة الثورة فى هذا المسرح . لأنه اذا كان جيل جون أوزبورن وروبرت بولت وجون آردن وادوارد بوند وبيتر شيفر وهارولد بنتر وغيرهم قد طلع على الحركة المسرحية الانجليزية فى منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط وفقدان الوازع والهدف على السواء ، فان الجيل الجديد الذى بدأ فى أواخر الستينات وأوائل

السبعينات والذى يقدم الآن الكثير من الأعمال الجادة فى المسرح الانجليزى تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف الأبعاد الفلسفية والفنية لفكرة الثورة .. الى هذا الجيل ينتمى عدد كبير من كتاب المسرح الشباب مثل بارى أوكيف وجون ماكجرات وهاورد باركر ودافيد ادجار ودافيد ماكلينات وتريفور جريفشز وسى.بى تايلور وغيرهم . وبرغم انتماء هؤلاء الكتاب جميعا الى المسرح الثورى والتجريبى فان رؤاهم الفنية والفكرية تتنوع تنوعا كبيرا . بصورة تستلزم الاحاطة بها تناول اعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب على حدة . وسوف نحاول هنا ، بمناسبة عرض آخر مسرحيات هاورد باركر أن نتعرف على رؤى هذا الكاتب المسرحى الجديد وعلى شخصياته وعالمه .

وقد ولد هاورد باركر فى لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن انهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيليات للاذاعة ثم بدأ يجرب حظه فى الكتابة للمسرح . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ فى المسرح العلوى التجريبى فى الـ « رويال كورت » وهو المسرح الذى سبق له أن قدم الأعمال الأولى لمعظم كتاب المسرح الانجليزى الجادين منذ أيام برناردشو وحتى الآن . وقد شجع نجاح هذه المسرحية الأولى المسرح العلوى « للرويال كورت » على أن يقدم له فى نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقذ أحد) . وفى عام ١٩٧١ كتب باركر مسرحيتين قصيرتين لم يقدر لهما الظهور على المسرح وهما (وجع الوجه) و (ادوارد .. الأيام الأخيرة) . وفى عام ١٩٧٢ عرض له مسرح « المساحة المفتوحة » ــ وهو مسرح تجريبى آخر ارتبط كلية بحركة التجريب المسرحى ــ مسرحيته (الفا .. الفا) . لكن المسرحية التى جذبت له اهتمام الجمهور والنقاد معا كانت مسرحيته الطويلة (المخلب) التى عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبى ايضا عام ١٩٧٥ وهى مسرحية جيدة وتعرض الآن فى عدد من دول العالم مثل يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفى أواخر عام ١٩٧٥ عرض له « الرويال كورت » فى المسرح الرئيسى هذه المرة وليس فى المسرح العلوى مسرحية (ستربويل) . ثم عاد نفس المسرح وقدم له هذا العام مسرحية (مجزرة عادلة) . اما مسرحيته الأخيرة (ذلك الخير الذى بيننا) فانها تعرض الآن على المسرح التجريبى الجديد الذى افتتحته فرقة شكسبير الملكية قبل شهور وسمته « بالوير هاوس » ليكون معمل الفرقة المسرحى فى لندن بالصورة التى أصبح معها مسرح « المكان الآخر » معملا دائما

لنفس الفرقة فى استراتفورد . واذا كان معمل الفرقة فى ستراتفورد يهتم بالتجريب فى ميدان العروض الشكسبيرية والكلاسيكيات بشكل أساسى فان معمل الفرقة فى لندن يهتم اساسا بالمسرح الحديث ، والمسرح الانجليزى الحديث بشكل أخص . فقد افتتح « الوير هاوس » أو « المخزن » — وهى كلمة انجليزية تعنى مخزن أو مستودع البضائع وقد كان المسرح بالفعل مخزنا للبضائع حتى حوله أعضاء الفرقة التجريبية الى مسرح شديد التقشف ولكنه بالغ الحيوية فى نفس الوقت — موسمه الأول بأربع مسرحيات حديثة ثلاثة منها لكتاب انجليز جدد بينما الرابعة لامام التجريب والتجديد فى المسرح المعاصر وهو برتولت بريخت فى مسرحيته (شفايك فى الحرب العالمية الثانية) . وهكذا اراد هذا المسرح الجديد أن يؤكد منذ موسمه الأول اهتمامه الشديد والكشف بالتجريب فى المسرح الحديث .

واذا ما عدنا بعد هذه المقدمة الى مسرحية هاورد باركر التى يعرضها (الوير هاوس) الآن سنجد أن هذه المسرحية الجديدة تشكل امتدادا طبيعيا لمسرحيات باركر الثلاث السابقة عليها والتى شاهدتها له حتى الآن وهى (المخلب) و (ستروبويل) و (مجزرة عادلة) .. ففى هذه المسرحيات الثلاث ، وفى المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذى بيننا) نجد باركر مشغولا بموضوع أساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين الملتزمين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا . وهو يعتمد فى هذه المحاكمات الدرامية على أسلوب المسرحية السيكلوجية وعلى منهجها فى بلورة الصراع وتعرية أعماق الشخصيات . وان مزج هذا الأسلوب فى معظم الأحيان بالكثير من أدوات المسرح الملحمى والمسرح السياسى القائم على السرد وايقاع الحركة السريع واثراء الفكرة المسرحية بنقلها من مستوى الى آخر باستمرار على صعيدى الحدث والمعنى على السواء . وعن طريق المزج بين هذين الأسلوبين الفنيين لا يستطيع باركر ان يبلور لنا ما جرى للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى فى العقود الثلاثة الأخيرة فحسب ، ولكنه يتمكن أيضا من اعطاء الصورة الفكرية العامة بعدا انسانيا مجسدا وملموسا ، ومن استقصاء مدى اتساع الفجوة بين رؤى الجيلين القديم والجديد . لذلك نجد فى مسرحياته الأربعة صورا متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

والواقع أن مسرحية باركر الجديدة تشكل من هذه الزاوية انعطافا واضحا فى أسلوب تصويره وتصوره لهذا الصراع . ففى المسرحيات الثلاث السابقة عليها نجد ان ممثل جيل الآباء اما مشلولا (المخلب) او مقعدا يتحرك على كرسى ذى عجلات (ستربويل) أو مقيد الحركة سجينا (مجزرة عادلة) وذلك فى محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلى لهذا الجيل عن الفعالية ، وبالتالى لمضاعفة مسئولية الجيل الجديد الطليق فى جميع هذه المسرحيات والقادر على الفعل والحركة . اما فى هذه المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذى بيننا) فان جيل الآباء ليس طليقا فحسب ، ولكنه يتمتع أيضا بالقوة المطلقة .. أى بالسلطة . فالشخصيتان الرئيسيتان فى المسرحيـة واللتان تنتميان الى الجيل الماضى هما باربرا لى هنت وزيرة الداخلية فى حكومة حزب العمال وناتشبول رئيس البوليس السرى أو جهاز القمع السياسى فى نفس الوزارة . وهـذا ما يجعل هـذه المسرحية انعطافا واضحا فى الرؤيـة والتنازل ، لأن الجيل المـاضى فيها يمتلك الفعالية والسلطة ويحتل فى نفس الوقت مركزا يتيح له التراس على الجيل الجديد والسيطرة عليه. وحتى على الجانب الآخر جانب الجماعة الثورية فى المسرحية نجد أن زعيم هذه الجماعة الميجر كادبرى ينتمى هو الآخر الى الجيل القديم بينما ينتمى معظم اعضاء الجماعة الى الجيل الجديد .

أما صورة الجيل الجديد فى هذه المسرحية ذاتها لا تختلف كثيرا عن صورته فى سابقاتها ، لأنه هنا أيضا جيل مخيب للآمال كما كان فى المسرحيات السابقة . ليس فقط لأنه قاصر الرؤية فعلا ومجـازا كما فى (المخلب) ولكن أيضا لأنه وقد أثقلته بصمات الجيل المـاضى عليه يقع فريسة محاولته للخـلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم انه سينقذه من وهدة الضياع . ويظل على مدى هـذه المسرحيات الأربع يعانى من مرارة الوقوع فى الفخاخ التى نصبها لنفسه أو فى الشراك التى تصبها له الجيل الأسبق . ومع أن طريق الخلاص فى هذه المسرحيات الأربع يوشك أن يكون واحدا ، وهو العمل السياسى الثورى ، فان تجربة الآباء الثلاثـة المقعدين فى المسرحيـات الثلاث الأولى ، وسـلطة الآباء المتسنمين لمراكز القوة فى المسرحية الرابعة تقف فى هذه المسرحيات الأربع حائلا دون الأبناء وسلوك هذا السبيل الثورى . ولا يبقى امامهم سوى التخبط فى فدافد التمرد والتعثر فى متاهات رماله الناعمة ولا يتنبهون الى عبث جهودهم ولا جدواها الا بعد أن تكون اقدامهم وارواحهم معا قد ساخت فى رمـال التمرد الناعمة . وهـذا ما يصـبغ مسرحيـات

هاورد باركر بنغمة مأساوية مريرة ، تقترب فى بعض الأحيان من التشاؤم وان اتسمت فى معظم الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القاتمة فنيا وسياسيا على السواء .

ومسرحية (ذلك الخير الذى بيننا) تماثل سابقتها (مجزرة عادلة) فى كونها تسجيلا دراميا لرحلة شخصية من عامة الشعب مع الوعى ... الوعى الانسانى الذى ما يلبث أن يتطور فى مجراه الطبيعى والحتمى حتى يصبح وعيا ثوريا . وبطل المسرحية الذى تتجمع عنده معظم روافدها هو ذلك الاسكتلندى الشاب بيلى ماكفى الذى عانى من الفقر فى لندن كما عاناه فى اسكتلندا ، ولم تقدم له لندن حلم الرخاء المادى الذى سعى اليها من اجله واغترب وقطع رحلة الألف كيلو متر ، ولكنها تكشفت له عن وجه عبوس وعن تنويعات متنوعة على لحن الفاقة الذى توهم انه قد خلفه وراءه على مرتفعات اسكتلندا الباردة . ومن خلال حياة هذا البطل المسرحى فى لندن والتى تنتهى بمحاولة البوليس السياسى التخلص منه باغراقه فى اليم نتعرف على روافد عديدة ساهمت فى بلورة مأساة حياة ماكفى وفى تقديم صورة عريضة لملامح ومواضعات الواقع الذى تخلقت فيه هذه المأساة واكتملت فصولا . وتبدأ المسرحية فى الواقع من نهايتها ، من مشهد اغراق ماكفى فى البحر ، ثم تعود بنا بعد ذلك فى اسلوب استرجاعى يتميز بسرعة الايقاع وتنوع المشاهد واتساع مدى ومجال الحركة لتقدم لنا قصة حياته كاملة فى اشتباكها وتداخلها مع بعض جوانب حياة عدد من الشخصيات التى تغطى المساحة الطبقية الممتدة من وزيرة الداخلية حتى المتعطلين الباحثين عن عمل ، والمساحة الفكرية الممتدة من اعلى درجات الفكر الثورى الملتزم الى اقصى درجات اللامبالاة والذيلية والتحلل الفكرى . وبذلك تكتسب رحلة ماكفى مع الوعى ابعادا اجتماعية وفكرية تجعلها أكثر من مجرد رحلة فردية لتصبح رحلة شريحة اجتماعية فى تعرفها على واقعها وعلى ملامح العالم من حولها وفى استشرافها لمستقبلها وتبلور موقفها ازاء بقية مكونات المشهد الاجتماعى من حولها .

وتبدأ المسرحية رحلة ماكفى مع الوعى منذ وصوله الى لندن باحثا عن حلم الرخاء المادى والعمل المنتظم ، هاربا من اشباح الفاقة والبرد فى الشمال . لكن هذا البحث الذى يأخذ مكانه تاريخيا فى السنوات الأخيرة التى عرفت فيها انجلترا أعلى نسبة بطالة فى تاريخها الحديث ما يلبث ان يفضى به الى التعطل والتسكع فى الحانات وادمان أرخص الخمور .. والى التشرد دون مسكن معقول أو مستقر .. أو بمعنى

آخر الى التحول الى صورة تقليدية « لكليشيه » الاسكتلندى فى ذهن المشاهد الانجليزى . ولكنه برغم تدهور حالته يظل مليئا بالأمل والثقة فى المستقبل ، ومن ثم متمسكا ببعض قيم الشرف الانسانى . وفى حضيض الحانات الرخيصة تقع عيون بعض صيادى البشر عليه ، ويجدون فى ذكائه وبساطته ، أو بالأحرى سذاجته البريئة ، ما يعتقدون انه خامة طيبة فيعملون على تجنيده فى صفوف البوليس السرى . ولكنهم يحدسون من خبرتهم كصيادين للنفوس البريئة أن تمسكه بقيم الشرف الانسانى ستحول دون الايقاع به فى شبكتهم الجهنمية لو فاتحوه فى مسألة العمل كمخبر سرى فى صفوف البوليس السياسى . ومن هنا فانهم يعمدون الى توريطه فى تمثيلية اغتصاب جنسى محبوكة الحلقات تستهدف تطويعه وتجنيده والاحتفاظ بسيف مسلط عليه فى حالة تفكيره فى التملص من بين أيديهم . اذ يصحبه اثنان منهم ، وقد دفعاه فى الحانة الى الافراط فى الشراب ، بعد الخروج من الحانة شبه سكارى الى منطقة مظلمة معزولة وقف فيها شاب بسيارته يختلى فيها بعشيقته. فينتزعان العشيقة من بين أحضانه ويغتصبونها او يمثلون ذلك بالتتالى وهى تتصنع المقاومة بصورة توحى بأن كل شىء مرسوم ومتفق عليه . حتى اذا ما جاء دور ماكفى الذى رفض ولكنهما الحا عليه حتى قبل وبدأ نصف واع يشارك فى الاغتصاب ، يظهر البوليس موجها كشافات الضوء الفاضحة ، التى تحكم اطار اللعبة وتحولها مسرحيا الى صدمة مثيرة للتقزز ، الى ماكفى المتلبس وحده بالجريمة فقد انتهى دور المجرمين الحقيقيين وبدوا وكأنهما بريئان . وتبدأ عملية المساومة بين الذهاب الى السجن بتهمة الاغتصاب ــ وعقوبتها عدة سنوات ، او العمل لحساب البوليس السرى ، وزين له العمل حتى بدا وكأنه واجب وطنى وفرصة ذهبية للتخلص من البطالة فقبل ماكفى ان يكون جاسوسا على أبناء طبقته .

ولأنه جند عن طريق الابتزاز فان عمله فى البوليس السرى لا يغير من وضعه المادى كثيرا . كما ان دوره كجاسوس على ابناء طبقته يتطلب بقاءه على خط الفاقة حتى يكون على احتكاك دائم بعالم المعوزين وبالبؤر التى تفرز المتمردين المحتملين ، وحتى يكون طعما جيدا لهؤلاء الذين يريدون تجنيد المتعطلين والساخطين على الوضع الراهن بفروقه الطبقية الشاسعة . لذلك نجد انه يشارك جودبر ــ وهو مخبر آخر ــ حجرته ، ويعاهده على الصداقة والأخوة الدائمة . وجودبر هو النقيض الكامل لماكفى .. فاشل ومحدود الامكانيات ولكنه شديد الطموح برجماتى

التكوين والتفكير ، ذو نزعة ميكافيلية ترى أن النجاح المادى والثروة غاية تبرر كل وحتى احط انواع الوسائل التى توصل اليها ، لا يعترف بالقيم ولا يأبه بالمبادىء ومستعد للتضحية بكل شيء فى سبيل تسلق السلم الاجتماعى والاقتصادى ، عقلانى الى درجة تجرده من شتى العواطف الانسانية وتحيله الى كائن مخيف جارح وخطير . وكل هذه المواصفات لم تحاول المسرحية أن تقدم أيا منها فى صورة سردية او خطابية وانما جسدتها خلال مواقف ولمسات سريعة كانت تتبلور فيها هذه الملامح فى ذهن المشاهد فى موازاة تعرفه على رحلة ماكفى مع الوعى . تتجسد كل هذه الملامح خلال الطريقة التى قدم بها نفسه لوزيرة الداخلية وهى تتنزه بقاربها مع ابنتها الشابة المتمردة فى بحيرة السربنتين فى حديقة الهايدبارك . وخلال الحوار البرجماتى الذى دار بينه وبين رئيس البوليس السياسى والذى انتهى بتوظيفه فيه . وخلال محاولته للايقاع بالوزيرة التى تكبره بعشرات السنوات ولما فشل استدار الى الابنة الشابة التى رضيت بالاستسلام له كنوع من الاحتجاج على امها والقيام بما ترفض الأم عمله من منظور أخلاقى أو حتى انفعالى . ثم اخيرا من خلال بيعه لصديقه ماكفى مقابل عشرين قطعة من الفضة ، والصعود درجة فى سلم الترقى الاجتماعى والسلطوى .

أما الشخصية الثالثة التى تنتمى الى جيل الشباب فهى رودا — الابنة الشابة الجميلة لوزيرة الداخلية . والتى تمتلىء بالتمرد والثورة على امها وعلى كل ما تمثله الأم — الوزيرة العمالية — من قيم سياسية واجتماعية ، ترفض مواصلة التعليم فى الجامعة لأنها لا تريد سلوك الطريق المؤدى الى الطموح والى سلم التوقير الاجتماعى . وتعشق مجموعة من الأفكار الثائرة المشوشة التى تستهدف صدم الأعراف السائدة والتمرد عليها دون أن تعى السبيل الى تغييرها أو تتمكن من تصور العالم البديل حتى يتجاوز رفضها للواقع حدود السخط العبثى أو الصبيانى . لذلك كان من الطبيعى ان ينتهى بها الأمر فى أحضان جودبر الذى أرادت الاستسلام له فى البداية تحديا لأمها ، ثم لما فشل فى مضاجعتها واصلت علاقتها به من منطلق انفعالى ولا أقول انسانى ، منطلق الشفقة عليه والرغبة فى شفائه من العنة وعقد العجز الجنسى ، غير واعية لكونها قد تحولت سواء عن طريق الابتزاز الجنسى أو الانفعالى الى أداة فى يده ، وبالتالى فى يد أشرس أجنحة السلطة التى تتمرد عليها .

واذا كانت هذه الشخصيات الشابة الثلاث تمثل تنويعات مختلفة

على شرائح ضحايا الواقع البريطانى المعاصر ، فان بقية الشخصيات الشابة الخمس التى تتشكل منها الحركة الديموقراطية الثورية هى الأخرى ضحية التورط البريطانى فى شمال ايرلندا ، حيث تفجر سخط هذه الشخصيات على المواضعات الجائرة التى حولتهم الى أدوات لقهر أبناء طبقتهم فى ايرلندا ، ثم تحول هذا السخط وقد عقلنته رؤى الميجر كادبرى الثورية الى حركة ديموقراطية ثورية تسعى للتغيير وتمتلك مفاتيح المستقبل ومن هنا تشعر السلطات بخطر مثل هذه الحركة وتدفع كل من ماكفى وجودبر الى التسلل الى صفوف هذه الحركة الثورية والتجسس عليها . ويبدأ جهاز القمع السياسى فى نسج شبكة محكمة من الحقائق والافتراءات وأساليب التصفية الجسدية للايقاع بهذه الحركة الثورية الجديدة والاجهاز عليها . بصورة تجهز بها المسرحية على فكرة حيدة جهاز الشرطة واعتباره وسيلة فى يد السلطة لتنفيذ القانون . لأن جهاز الشرطة ما يلبث أن يتحول الى فعالية مستقلة لها مصلحتها فى عملية الصراع . ومن هنا فانه يغتال احد اعضاء هذه الحركة الثورية لارهابها ، ويدفع عميله جودبر الى الادلاء بشهادة زائفة أمام الوزيرة عن حيازة الحركة الثورية لأسلحة ومتفجرات لا وجود لها فى الواقع على الاطلاق . لأن البوليس يعرف أن عقلية الوزيرة القانونية ومخاوفها من أن تتحول انجلترا الى شيلى أو البرازيل من السهل المناورة عليها بسبب محدودية معرفتها بالواقع من جهة وانتمائها الى الطبقة المنعمة والمسيطرة من جهة أخرى ، بل أن ناتشبول مدير البوليس يقول لها صراحة بأن هؤلاء الذين يتكلمون عن المنعمين والمرفهين انما يعنون اناسا مثلك . ليوقظ بذلك مخاوفها الذاتية ويضعها فى صف أعداء الثورة برغم رطانتها العمالية المتسربلة برداء ثورى لا معنى له ولا قيمة. ولذلك فليس غريبا أن تبارك بعد ذلك الوزيرة عملية الاجهاز على الجماعة الثورية وقد ترددت فى ذلك كثيرا تحت ستار الدعاوى الديموقراطية واهمية المحافظة على أقدس الحريات الفردية وهى حرية الفكر والعقيدة ، وحرية العمل والتنظيم السياسى المشروع .

وبينما جهاز الشرطة السياسية مشغول بنسج خيوط الأنشوطة التى سيصطاد بها هذه الحركة الثورية الطالعة من شرنقة النار والتى أخذت تتخلق داخل صفوف الضباط والجنود ، يكون ماكفى الذى ادمن على حضور أمسيات رجال هذه الجماعة فى أحد المشارب المحلية قد وقع هو الآخر فى أنشوطة الوعى ، وبدأت أفكار الجماعة ورؤى قائدها كادبرى الثورية تزيح عن عينيه الغشاوة ، فيقرر الانضمام اليها حقيقة

حتى يمنح حياته قيمة ومعنى . وهـذا الفعل فى حد ذاتـه سيجرد البوليس السياسى من أهم أسلحته ضد الجماعة الثورية ، ومن هنـا يقرر البوليس التخلص منه ، ليس فقط لخيانته لهم ولكن أيضا لأنه بات قادرا على كشف الاعيبهم وافتراءاتهم على هذه الجماعة الثورية . ويلح رئيس البوليس السـياسى فى الحصـول على تفويض الوزيـرة للتخلص منه ، والوزيرة حائرة أمام اغراق رئيس الشرطة فى استعمال هذه المصطلحات الغامضة مثل التخلص منه .. وتطالبه بأن يكف عن اساءة استعمال اللغة وان يكون واضحا ، لأن اساءة استعمال اللغـة هى السبيل الى تشويه القيم وبالتالى الزراية بالانسان . ولكن رئيس الشرطة ينجح فى الحصـول على موافقة الوزيرة على التخلص من هـذا العميل القديم اى قتله . ويستخدم جودبر الذى يستخدم بدوره رودا فى القبض على ماكفى الذى هرب وقرر اعلان الحرب على جهاز الشرطة السياسية . ويقبض على ماكفى ويصحبه رئيس الشرطة هو والحارس الخاص للوزيرة فى قارب الى عرض اليم ثم يلقونه هنـاك .. فى هـذا المشهد الذى بدات به المسرحية .. وتنتهى المسرحية به وقد صارع الأمواج ووصل منهكا الى الشاطىء مصرا على مواصلة النضال ضـد صيادى البشر وكل القوى المعادية للانسان . وبكل من جودبر ورودا وقد قتلا بأيدى احد اعضـاء الحركة الثوريـة جزاء على خيانتهمـا الفاضحـة .

لأن المسرحية تعتمد على النقلات السريعة وعلى التوازى كأسلوب بنائى يبرز حدة المفارقات فى الحدث والشخصية فقد استطاعت أن تقدم عالمـا ثريا بالرؤى والدلالات خـلال أقل من ثلاث ساعات وعبر أكثر من ثلاثين شخصية رسمت كلها بضربات حادة سريعة ودالة معا . وقد كان أسلوب التوازى من أهم الوسائل البنائية فى توسيع أفق المسرحيـة اجتماعيا وفكريا على السواء .. فهناك التوازى بين تجنيد الحركة الثورية لأنصارها من وسط النيران التى تنضج الوعى وتكشف البصيرة، وتجنيد البوليس السرى لعمـلائه من الحانات ومبـاءات الانتهـازيين والمتعطلين ومحترفى الجريمة . وهنـاك التوازى بين أسـلوب الحركة الثورية فى النقاش والاقناع ، وأسلوب البوليس فى الابتزاز واستخدام الجنس والجريمة . وهناك موازاة أخرى بين ما يحدث فى شيلى والبرازيل حيث السيطرة المطلقة للبوليس السـياسى والتزييف الرهيب للشعارات وبين صعود نجم البوليس الانجليزى ومطالبتـه المسـتمرة بمزيد من السلطات والاستثناءات التى تمكنه من أحـكام قبضته على الواقع .

وهناك موازاة رابعة بين علاقة الوزيرة بابنتها رودا .. هـذه العلاقة القائمة على الصراع وتعارض الارادات واختلاف المناهج التى تؤدى لحدة المفارقة ومرارتها الى نفس الطريق وبين علاقة ناتشبول بابنته المريضة بالشلل التى توقف نموهـا العقلى عند حدود السابعة بينما هى فى الرابعة عشرة ، والتى يتاجر بها ناتشبول ويستخدمها كورقة ابتزاز انفعالى ناجحة المفعول . هذا على المستوى الظاهرى للموازاة والمفارقة ، اما المستوى الأعمق والذى نجد فيه أن الفكر الاصلاحى ــ فكر حزب العمال ــ الذى تعتنقه الأم لا ينجب الا فكرا متمردا ساخطا قاصر الرؤية وعاجزا ، فان الموازاة تتم فيه بين هذا وبين الحقيقة القائلة بأن الارهاب البوليسى لا ينجب الا الشلل والعجز والانحطاط العقلى .

وعلى نفس هـذا المستوى الأعمق للتوازى نجد تلك الموازاة بين ما تتوهمه الشخصية عن نفسها وواقعها وبين حقيقة هذه النفس وذلك الواقع . ويتمثل هـذا أكثر ما يتمثل فى كل من الوزيرة باربرا وابنتها رودا . فبينما تتوهم رودا انها بتمردها الساخط على أمها تقوم بعمل مجد فى مقاومة وتصحيح ما تعتقد انه خطأ ، وفى تجنب موقف اللامبالاة القاتلة التى دفعتها الى التمرد عندما شاركت اثناء دراستها الجامعية فى فرقة مسرحية تجريبية كانت تعرض ما يسمى بمسرح مشاركة الجمهور .. وكان العرض يتضمن اختيار احد المشاهدين وجره الى الخشبة وتجريده من ملابسه وسرقته والجمهور صامت ازاء كل ما يحدث لا صرخة احتجاج ولا محاولة لايقاف تدهور الموقف ، فقد قر فى الاذهان ان كل ما يدور هو جزء من قواعد اللعبة . وقد كان هـذا الصمت المريب والمتواطىء هو ما أثارها ودفعها للتمرد .. ولكن عندما تدور أحداث الخيانة أمام عينيها ويسلم جودبر امامها ماكفى وحتى بمساعدتها لا تفعل سوى أن تهدد بكلمة احتجاج تافهة وقد عجزت عن ادراك حقيقة ما يدور ومدى بشاعته أو درجة تورطها فيه . واذا انتقلنا للأم سنجد انها هى الأخرى تعانى من نفس هـذه المفارقة .. اذ تتصور انها بتسهيلها مهمة الاجهاز على هذه الجماعة الثورية تحمى النظام الانجليزى الديمقراطى من التدهور والوقوع فى أيدى الارهاب بينما هى فى الحقيقة تفتح الطريق أمام ارهاب من نوع أخطر ، وهو ارهاب البوليس السرى وتسلطه .. بصورة نجد معها أن خوفها الدائم من مثلى شيلى والبرازيل ليس فى الواقع الا نوعا من العصاب الذى يعمى بصيرتها عن ادراك تورط جهاز وزارتها نفسه فى ذات الطريق .

من خلال كل هذه المفارقات والتوازيات تتحول المسرحية الى تعليق شديد الجراة على تفاصيل الواقع البريطـانى الذى كان للمسرح الثورى والتجريبى فضل تعرية الكثير من مواطن الداء فيه . وفضل التنبيه الدائم والمتكرر الى خطر الفاشـية واستشراء النزعـة الارهابيـة بين مؤسسـاته . كما تمكنت المسرحية من خـلال تصويرها لضآلة وضعف ذلك الخير الذى بيننا ولاستشراء وتضخم هذا الشر الذى يحكمنا أن تكون صدمة درامية للمشاهد تستهدف دفعه الى اعادة التفكير فيما يدور فى واقعه والى رؤية هذا الواقع بعيون جديدة ومن منطلق جديد .

لنـدن　　　　اكتوبـر ١٩٧٧

جـــون بريســـتلى
وفداحة المسئولية الانسانية

حصـــل الكاتب الانجليزى العجوز جون بوينتون بريستلى هـــذا الشهر على أرفع الأوسمة الأدبية الانجليزية تقديرا للدور الكبير الذى اداه فى التعبير عن الشخصية الانجليزية وفى المحافظـــة على ملامحهـــا التقليدية . واغتنمت بعض دور النشر هذه الفرصة لتعيد طبع بعض كتبه أو لتخرج من مخازنها أعماله القديمة وتضعها فى واجهة معروضاتها . كما انتهزت بعض الفرق المسرحيـــة فرصـــة هذا التكريم وقدمت بعض أعماله على المسرح . وقبل أن أعرض هنا لواحدة من أهم مسرحيات هـــذا الكاتب الانجليزى ، الذى يحتفى به العـــالم الثقافى هنا والذى لا يعرفـــه القارىء العربى جيدا ، والتى تعرض الآن بنجـــاح كبير على مسرح « الشو » فى لندن ، لابد من كلمة سريعة عن حياة هذا الكاتب وعن الدور الذى اضطلع به فى واقع الأدب الانجليزى الحديث .

وقد ولد جون بوينتون بريستلى فى مدينة براد فورد ثم انتقل الى كلية الثالوث المقدس بجامعة كيمبريدج حيث انهى دراسته الجامعية فيها . وقد تزوج ثلاث مرات . الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٦ أما الثالثة فقد كانت عام ١٩٥٣ . واشترك فى الحرب العالميـــة الأولى واصيب فى ميدانها ثلاث مرات أيضا . وبدأ حياته الأدبية عام ١٩١٨ عندما نشر ديوانه الشـــعرى الأول (بطل القوافى) ثم توزعت حياتـــه الأدبية بعد ذلك بين ثلاثة فنون هى الرواية والمسرح والنقد الأدبى .

وفى مجال الرواية نشر أكثر من عشر روايات حاولت أن تصور حياة الانجليزى العادى فى مقاطعة يوركشاير على الأخص ، وأن تبرز حسه المرضى بالفوارق والمواضعات الاجتماعية وميله الفطرى الى الفكاهة والتأمل والتعبير الخاص عن الذات .ومن أهم هذه الروايات (الأصدقاء الطيبون) ١٩٢٩ و (رصيف الملاك) ١٩٣٠ و (ضوء النهار يوم السبت) ١٩٤٣ و (يوم مشرق) ١٩٤٦ و (عيد عند الجسر البعيد) ١٩٥١ و (الامبراطوريات البائدة) ١٩٦٥ و (انه لبلد قديم) ١٩٦٧ و (ورجال الصورة) التى صدرت فى جزءين عام ١٩٦٨ الأول (خارج المدينة) والثانى (نهاية لندن) .

أما فى ميدان المسرح فقد قدم عددا وفيرا من المسرحيات بالرغم من ان مسرحيته الأولى (مفترق الطرق) عام ١٩٢٩ لم تلق نجاحا ملحوظا ولم تكن تبشر بأى مستقبل مسرحى واضح . لكن مسرحياته التى تتابعت بعد ذلك ما لبثت ان أكدت قدرته الفائقة على تصيد الحوارات والمواقف الدالة على شخصية الانجليزى العادى والقادرة على سبر اغواره والتعرف على موقفه واتجاهه ازاء الكثير من القضايا . وقد ظهرت له مجموعة كبيرة من المسرحيات من ابرزها (ركن خطر) ١٩٣٢ و (أيكة لابورنم) ١٩٣٤ و (نهاية عدن) ١٩٣٤ و (الزمن واسرة كونواى) ١٩٣٧ و (كنت هنا من قبل) ١٩٣٧ و (موسيقى فى الليل) ١٩٣٨ و (عندما نتزوج) ١٩٣٨ و (جونسون أهم من جوردون) ١٩٣٩ و (لقد جاءوا الى المدينة) ١٩٤٣ و (زيارة المفتش) ١٩٤٧ و (شجرة الزيزفون) ١٩٤٨ و (فم التنين) ١٩٥٢ و (الكونتيسة البيضاء) ١٩٥٤ و (السيد كيتيل والسيدة مون) ١٩٥٥ و (القفص الزجاجى) ١٩٥٧ وغيرها .

وقد كتب بريستلى الى جانب القصة والمسرحية المقالة والدراسة الأدبية طوال حياته . كما ألقى الكثير من الأحاديث الاذاعية التى لقى بعضها جماهيرية واسعة وخاصة أحاديثه الأسبوعية أثناء الحرب العالمية الثانية التى كانت تمنح المستمع الثقة فى وطنه والأمل فى الانتصار على النازية والفاشية . وقد جمع الكثير من أحاديثه ومقالاته فى كتب بعد ذلك كما كتب بعض الدراسات الأدبية فى صورة كتب ومن هذه الكتب (رحلة انجليزية) عام ١٩٣٤ و (الأدب والانسان الغربى) ١٩٦٠ و (أمير المتعة وامارته) ١٩٦٩ و (الادواردیون) ١٩٧٠ و (مقالات عقود خمسة) ١٩٦٩ وغيرها . وقد جنح بريستلى فى معظم دراساته الأدبية

منحى انطباعيا يهتم بتفرد العمل الفنى ولكنه لا يمتلك ازاءه منهجا متكاملا ، ويعوض عن غياب هذا المنهج بعميق ملاحظاته ونفاذ بصيرته .

ولما كان من الصعب تناول أعمال بريستلى بأى قدر من التفصيل فى هذه المقالة القصيرة ، فاننا سنتريث قليلا عند مسرحيته (زيارة المفتش) التى تعرض الآن فى لندن حتى يبتعد حديثنا عن التعميم المخل وحتى نكسب بعض تعميماتنا السابقة وجها مجسدا . ومن البداية احب ان أشير الى أن مسرح بريستلى ينقسم عامة الى قسمين رئيسيين أولهما هو مسرح الانماط الاجتماعية وملاهى الطبقة الوسطى بحياتها المنزلية المألوفة وهو مسرح ينطوى على قدر معقول من النقد الاجتماعى والى هذا القسم الأول تنتمى معظم مسرحياته ومنها المسرحية التى سنتناولها هنا . أما القسم الثانى فانه يندرج تحت لواء التجريب أكثر ويحاول أن يقدم تطبيقات درامية لقضية الزمن وخاصة بالصورة التى سادت فى الأدب الانجليزى فى الثلاثينات والأربعينات لدى ويلز — الذى كان من أصدقاء بريستلى الحميمين — وغيره من الكتاب .. ومن مسرحيات هذا القسم (كنت هنا من قبل) و (الزمن وعائلة كونواى) و (لقد جاءوا الى المدينة) .. وبرغم أهمية مسرحيات هذا القسم الثانى لأى دراسة تتبع اتجاهات التجريب فى المسرح الانجليزى ، فان مسرحيات القسم الأول هى التى حظيت بالاهتمام الشعبى والجماهيرى . وهى التى يعاد عرضها الآن فى أكثر من مسرح انجليزى .

وتقوم فكرة مسرحية (زيارة المفتش) على أن فى حياة كل منا بعض المواقف والتصرفات التى يتصور انها عرضية وتافهة ولكنها تلعب دورا هاما وبالأحرى مأساويا فى حياة الآخرين .. وتطرح قضية مدى مسئولية الفرد عن تصرفاته العرضية . ومدى قدرته على الحكم الصحيح على المواقف والأشخاص . والأهم من ذلك كله مدى قدرته على التغير ومواجهة النفس أو بالأحرى محاكمتها . وتدور أحداث المسرحية فى بدايات العقد الثانى من هذا القرن ، وهى الفترة التى كانت فيها انجلترا مفعمة بالرضا عن النفس الى حد التخمة . تدور فى منزل أسرة من الطبقة الوسطى التى نجح عائلها العصامى فى الارتفاع بأسرته درجة فى السلم الاجتماعى ، حيث نجد الأب أرثر بيرلنج وزوجته سايبل وابنته شيللا وابنه اريك يحتفلون حول مائدة العشاء بخطبة شيللا الى جيرالد كروفت الارستوقراطى عريق المحتد بصورة يتبدى فيها رضا الأسرة وسعادتها بهذا القران الذى يبرهن على مدى نجاحها الاجتماعى .

هنا يجيء الخادم ليعلن أن هناك مفتش بوليس يريد ان يرى الأب، ويدخل المفتش ليسأل الأب عن اسم فتاة نقلت الى المستشفى قبل قليل وانتحرت وكانت حاملا . ونعرف انها كانت تعمل منذ سنوات فى مصنع الأب وأنه فصلها لما طالبت بزيادة أجرها . ويتفتح التحقيق عن فداحة مسئولية الأسرة عن هذه الجريمة . فنعرف ان شيللا كانت هى الأخرى السبب فى فصل هذه الفتاة من المتجر الذى عملت به بعد ان فصلت من مصنع ابيها ، وذلك لأنها حنقت على ان الفتاة اجمل منها وأحست خطأ بأنها تبتسم سخرية من عدم لياقة ثوب ما عليها . وأنها بعد ذلك وقعت فى طريق جيرالد الخطيب الذى نام معها وهيأ لها منزلا لفترة ثم تركها . وانحدرت بعد ذلك الى الخطيئة وعملت فى احدى الملاهى الليلية التى كان يتردد عليها المراهق ايريك فأحبها وحملت منه وكان يسرق الأموال من مصنع والده وينفق عليها ولكنها لما عرفت ذلك رفضت اخذ أى أموال منه . وذهبت الى جمعية خيرية تديرها الأم تطلب عونا فأذهل الأم ادعاءها بأنهاعلى علاقة باسم بيرلنج وحرمتها من المعونة وطردتها واستخدمت نفوذها ضدها ، وضاق الحال بالفتاة فشربت مادة سامة ونقلت الىالمستشفى وماتت .

الى هنا تبدو قصة المسرحية عادية للغاية ، وربما تميل الى الافتعال والتلفيق . ولكن تجميع جزئيات وتفاصيل القصة خلال التحقيق وفى الغياب الكلى لمن تدور حوله كل الأحداث قد تم بمهارة وحذق ساعدا على كسر حدة الافتعال . كما أن المسرحية تبدأ بحق بعد هذا الكشف او هذا الضوء الجديد الذى يرى فيه كل فرد من أفراد الأسرة افعاله فى ضوء جديد . فيحاول البعض أن يستأثر بالمسئولية بينما يعمل البعض الآخر على التنصل منها .. ويمضى المحقق بعد أن جمع أجزاء اللغز وكشف ما يريد من المعلومات عن المنتحرة . وتبقى الأسرة وحدها ، وقد انقسمت الى قسمين الأب والأم فى جانب يحاولان التهوين مما جرى ويبرآن نفسيهما وابنيهما معا من كل مسئولية . والفتاة والابن فى جهة اخرى يحس كل منهما بأنه هو الذى دفع هذه الضحية الى الهاوية .. ولا ينكر الابن والبنت نفسيهما فحسب ولكنهما ينكران ابويهما أيضا وقد تمزقت عن وجههم أقنعة الاخلاقيات الزائفة ، وحاول كل منهما أن يجد لنفسه بلسما يشفيها من أكدار الاحساس بالذنب ، وان يتعللا بأن كل هذا لم يحدث .. فيكشفا عن أن لا مفتش بوليس فى هذه الناحية بهذا الاسم ، ويحملا بعض تصرفاته أكثر مما تحتمل . ويحاولا التخفيف عن الأبناء واقناعهما بنسيان ما جرى .

لكن صدمة الأبناء ليست فيما جرى نفسه بقدر ما هى فى موقف أبويهما واسلوبهما فى التعامل معه . ولا تترك المسرحية هـذا الموقف المعلق بل تنتهى بمكالمة تليفونية تؤكد أن هناك فتاة انتحرت فى مستشفى الحى وان مفتش بوليس قادم لزيارة الأسرة علها تفيق من أوهام التعلل بلا مسئوليتها عما جرى . وتحاول مواجهة النفس والواقع من جديد . بالصورة التى تتجاوز بها المسرحية حدود المسرحية الاجتماعية الضيقة لتطرح الكثير من الرؤى والأفكار الهامة حول الشخصية الانسانية وحول مسئولية الانسان الفادحة عما يدور فى العالم الذى يعيش فيه .

لندن   ابريل ١٩٧٨

تــوم ســتوبارد
واطرف نقد لأنجح مسرحية

حطمت مسرحية (مصيدة الفيران) كل أرقام النجاح القياسية لتصبح الآن وبعد مرور ٢٥ سنة على عرضها أطول المسرحيات عرضا فى العالم .. وقد كانت اطول فترة استمر فيها عرض أى مسرحية من قبل هى ٢١ سنة وقد سجلت هذا الرقم مسرحية (السكير) التى استمر عرضها فى لوس انجيلوس من ١٩٣٢ حتى ١٩٥٣ . أما مسرحية (مصيدة الفيران) فقد افتتحت فى لندن فى ٢٥ نوفمبر ١٩٥٢ بمسرح (الامباسادور) ولاتزال تعرض من وقتها حتى الآن بصورة مستمرة تغير فيها الممثلون عدة مرات وتغير المسرح مرة اذ نقلت عام ١٩٧٤ الى المسرح المجاور (مسرح سانت مارتن) الذى لاتزال تعرض على خشبته حتى اليوم . وقد شاهد المسرحية أكثر من أربعة ملايين متفرج ، كما مثل فيها طوال هذه الفترة أكثر من ١٤٠ ممثلا ، علما بأن عدد شخصيات المسرحية ثمانى شخصيات فقط . وقد أصبحت المسرحية فعلا أحد معالم لندن السياحية التى يزورها السياح من باب حب الاستطلاع أكثر مما يزورونها شغفا بها كعمل درامى . نسيت أن أقول ان مسرحية (مصيدة الفيران) من تأليف الكاتبة البوليسية المشهورة أجاثا كريستى كتبتها فى البداية كتمثيلية للاذاعة بعنوان (ثلاثة فئران عمياء) ثم احالتها بعد ذلك الى مسرحية لم تقدر ابدا انها ستنجح هذا النجاح الخارق والتجارى فوهبت حقوق التأليف منها لحفيدها الذى كان فى السابعة من عمره وقتها والذى تجاوز الآن الثلاثين ـ لا يزال

يتسلم كل صباح كما فى الأسطورة القديمة تلك البيضة الذهبية التى تبيضها له تلك الدجاجة المسحورة كل مساء . فالمسرحية الناجحة فى لندن ــ كما قال سومرست موم ــ تشبه صنبورا مفتوحا على حساباك فى البنك تنزل منه النقود بلا توقف . لأن كاتب المسرحية هنا يحصل يوميا على نسبة تتراوح بين ١٥ ــ ٢٠٪ من ريع شباك التذاكر .

وقد قاومت منذ مجيئى الى لندن مشاهدة هذه المسرحية ، فقد قرأت العديد من قصص أجاثا كريستى فى بواكير الشباب ، وشاهدت عرضا رديئا لترجمة رديئة لمسرحية (مصيدة الفيران) هذه فى القاهرة قبل أكثر من عشر سنوات ــ وقد ترجمت المسرحية وعرضت فى أكثر من اربعين بلدا . فما الداعى لاهدار ليلة واهدار عدد من الجنيهات معها فى مشاهدة عمل من هذا النوع . لكن ظهور مسرحية توم ستوبارد (المفتش الحقيقى هاوند) التى يسخر فيها من مسرحية (مصيدة الفيران) ومن ظاهرة نجاحها ، والتى تعتمد على حبكة عبثية مؤسسة على عقدة مسرحية اجاثا كريستى ، دفعتنى الى الذهاب لمشاهدة (مصيدة الفيران) حتى تكتمل متعتى واحاطتى بمسرحية توم ستوبارد . وكنت أعرف أن (مصيدة الفيران) قد أصبحت من معالم لندن السياحية الى درجة أن الكثير من مكاتب الرحلات تضعها فى برنامجها ، فلم تدهشنى جماعات السياح الأمريكان وهم يصلون الى المسرح فى أكثر من حافلة ضخمة ، ولكن الذى أدهشنى حقا أن أجد عرضا نظيفا ممتعا ومسليا فى آن واحد . صحيح انه من نوع تلك العروض التى لا تترك فى النفس أثرا ، ولا تستثير فيك أى رغبة فى التفكير اللهم الا الاعجاب بذكاء المؤلفة وباحكام الحبكة الدرامية ، لكنه فى نفس الوقت عرض مسرحى تقضى معه سهرة ممتعة ومسلية ، تستحوذ فيها أحداث المسرحية على اهتمامك ببوليسيتها وخفة ظلها ، ويستأثر فيه التمثيل بالاعجاب والاخراج بالتقدير . لكنك بعد ذلك لا تخرج من المسرحية بكثير أو قليل .

وتدور المسرحية ــ كمعظم قصص أجاثا كريستى ــ حول جريمة وحلها ، لكن المؤلفة لم تجعلها جريمة وقعت وانتهت وتتتبع معك أحداث فك الغازها ، بل تجعلها جريمة لها حضور مستمر يشكل عامل ضغط درامى على حاضر الحدث الذى يجرى على المسرح . فالمجرم الذى ارتكب جريمته الأولى فى لندن ، جاء الى فندق ريفى هادىء يبحث عن ضحية أخرى . وتدور أحداث المسرحية فى هذا الفندق أو المثوى الريفى الصغير ، حيث نعرف أن للمجرم الهارب من الشرطة ضحيتين آخرين

يطالبهما بالاضافة الى الضحية الأولى انتقاما لمقتل اخيه الطفل . وما أن ينتهى الفصل الأول حتى تسقط ضحية ثانية ، ولكن الموقف المسرحى لايزال تحت وطأة ضغوط الجريمة الثالثة المنتظرة . ونعرف ان الضحية الأولى هى الأم البديلة التى حكمت المحكمة بايداع المجرم وشقيقه الطفل القتيل وشقيقته معها فأساءت معاملتهم حتى سقط الصغير ميتا . وان الضحية الثانية هى القاضية التى حكمت بايداع الاخوة الثلاثة لدى هذه الأم القاسية . وبالطبع وحسب اسلوب أجاثا كريستى الأثير فان التفتح التدريجى للحدث يلقى بظلال الشك على معظم شخصيات المسرحية ما عدا شخصية المجرم الحقيقى . وقبل أن يرتكب جريمته الثالثة التى نعرف أن ضحيتها هى المدرسة التى حاول الطفل الصغير أن يستنجد بها فكتب لها ، ولكنها تعترف بانها كانت مريضة ومتغيبة عن المدرسة ولذلك لم تتسلم الخطاب الا بعد وفاة الطفل . ومن هنا تتضح براءتها ويتردد المجرم المتخفى فى رداء ضابط البوليس فى قتلها فيقبض عليه . وتنتهى المسرحية بمعرفة شخصية المجرم الحقيقى وبانكشاف كل عقد المسرحية الثانوية ، ويتقدم الممثل الذى قام بدور المجرم المتخفى ليناشد المتفرجين وهم يحيون الممثلين فى نهاية العرض بالا يخبروا اصدقاءهم بالحل . لأن هذا النوع من المسرحيات يعتمد كلية على التوتر القائم على التوقع والتخمين وترجيح الاحتمالات طوال العرض .

هذه هى الخطوط العامة لمسرحية اجاثا كريستى التى يستمر عرضها بنجاح على المسرح التجارى فى لندن منذ ربع قرن وحتى الآن . فكيف تناول كاتب مسرحى جاد مثل توم ستوبارد هذه المسرحية بالنقد والهجاء فى مسرحيته (المفتش هاوند الحقيقى) التى عرضتها فرقة (اليانج فيك) المسرحية . وتوم ستوبارد – على عكس اجاثا كريستى – ينتمى الى حركة المسرح الانجليزى الجاد وليس الى المسرح التجارى . وتنتمى اعماله الى النزعة المضادة للعبثية فى المسرح ، وهى نزعة تستخدم الكثير من أدوات مسرح العبث الفنية التى تمزج الملهاة بالمأساة لخلق ما يمكن تسميته بالملهاة الجادة والساخرة . وقد انتهج فى معظم اعماله طريق السخرية الحادة والمريرة من أى موضوع يتناوله ، وقد بدأ حياته المسرحية قبل أكثر من عشر سنوات بمسرحية (روزنكرانتس وجيلد ينشتيرن ميتان) عام ١٩٦٦ التى يسخر فيها من تيار مسرح العبث بصورة أحال معها كل حيل ومقولات هذا المسرح الى الاعيب فارغة تثير الرثاء والسخرية . وقد كتب ستوبارد بعد ذلك العديد من

المسرحيات كان أنضجها (القافزون) عام ١٩٧٢ و (مهازل مسرحية) عام ١٩٧٤ و (الغسيل القذر) عام ١٩٧٦ وكلها مسرحيات تعتمد أسلوب الملهاة الساخرة من موضوع على درجة كبيرة من الجدية . وتحاول مسرحية (المفتش هاوند الحقيقى) أن تسخر بمرارة من فكرة النجاح التجارى للمسرحيات البوليسية الرخيصة فى محاولة لاستقصاء ابعاد هذه الظاهرة والتعرف على أسباب تدنى الذوق العام ولتعرية هذه المؤسسة التجارية التى يتخلى فيها الفن عن أهم وظائفه اكتفاء بوظيفة واحدة هى التسلية . وستوبارد يعترف فى أكثر من حديث أدبى معه بأهمية عنصرى الترفيه والتسلية فى المسرح والا لفقد المسرح جمهوره وتحول الى تجارب فنية قاصرة على قاعدة ضيقة من المتفرجين . ولكنه فى نفس الوقت يؤكد على ضرورة توظيف هذين العنصرين فى استقطاب جمهور المسرح العريض الى قضايا وأعمال أكثر عمقا وشمولا ، والى أعمال مسرحية أكثر نضجا وجدية . والواقع ان ستوبارد لم ينجح كلية فى تحقيق التوازن المطلوب والحرج بين عناصر الترفيه والتسلية وجدية الموضوع وعمقه الا فى مسرحيته (مهازل مسرحية) .

غير أن (المفتش هاوند الحقيقى) تنجح هى الأخرى الى حد ما فى تحقيق بعض هذا التوازن الدقيق والحرج . وخاصة فى ارجاعها لأسباب نجاح الكثير من المسرحيات التجارية الى عناصر خارجة كلية عن العمل المسرحى ذاته . وفى تناولها الساخر لأسلوب هذه المسرحيات البوليسية فى اجتذاب الجمهور . وفى مبالغاتها الدرامية التى تهدف الى كشف عناصر السخف والسذاجة فى هذا النوع من المسرحيات البوليسية ، وفى فهمها الناضج للمسرح كمؤسسة اجتماعية يقول تناولها من شتى زواياها الكثير عن الواقع الاجتماعى الذى ظهرت فيه فى نفس الوقت الذى يكشف لنا عن طبيعتها الخاصة كمؤسسة اجتماعية لها خصائصها النوعية . وتعتمد مسرحية ستوبارد على أسلوب المسرح داخل المسرح . فنحن نرى ناقدين مسرحيين مشهورين جاءا لمشاهدة عمل مسرحى للكتابة عنه فى صحف الصباح . ومن هنا فانهما يدونان النقط الهامة ويجمعان بعض الملحوظات ويحاول اقلهما سنا وخبرة وهو الناقد (مون) أن يخرج بخط عام عن موضوع المسرحية فى الوقت الذى يلجأ فيه الناقد المحنك الآخر (بيردبوت) الى الجمل المحفوظة والى الاهتمام بالممثلات كنساء قبل أن يكن فنانات . ويكشف لنا حوارهما طوال عرض المسرحية عن جانب هام من جوانب المؤسسة الاجتماعية المسرحية . وعن أسلوب عمل هذه المؤسسة من الداخل ، وعن الفساد

الأخـلاقى الذى لا يتمثل فقط فى الولع بالنســاء واقتراف الخيانــات الزوجية ، وانما فى توظيف نفوذ النقد الصحفى للأعمال المسرحية فى تحقيق مآرب شخصية وفى الانتقام من البعض ومجاملة البعض الآخر . بصورة تعتمد فيها مسألة التهليل لعمل مسرحى على عوامل كثيرة خـارج نطاق العمل ذاته .

اما المسرحية التى يشاهدها الناقدان فانها محاكاة ساخرة وبارعة معا لمسرحية اجاثا كريستى (مصيدة الفيران) تستخدم الحيل البوليسية التى تعتمد عليها مسرحية اجاثا كريستى بصـورة كاريكاتيرية وهزلية تدفعنا الى التساؤل كيف استطاعت مثل هذه الحيل المبتذلة الساذجة ان توقعنـا فى حبائلها . لكنهـا محاكاة تتضح فيها خصـائص مسرح ستوبارد اكثر مما تعتمد على حيل كريستى . وتظهر فيها مهارتـه البارعة فى اللعب بالكلمات ذات الدلالات المزدوجة ، وفى صياغة حوار ينطوى على اكثر من مستوى للمعنى ، وفى تطوير الحدث بايقاع سريع لا حشو فيه ولا تلكؤ ، وفى رسم شخصيات لها أعماق نفسية وملامح ثقافية واجتماعية واضحة بضربات سريعة ومقتدرة . واذا كانت مسرحية كريستى قـد حافظت على التوتر الدرامى للحدث من خـلال وقـوع الموقف المسرحى فيها تحت تهديد عملية القتل الغامضة ، فان مسرحية ستوبارد حاولت أن تشتت هـذا التوتر الدرامى ، لا بتعليقات الناقدين وحدها وانما بافتتاح المسرحية بجثة رجل ميت على المسرح ، تضعها المسرحية على الخشبة طوال الوقت بينما يدور الحدث فى تجاهل تام لها برغم حضـورها الذى يفرض نفسه على الجمهور والحدث . وكأن المسرحيـة تسخر بمرارة من الأســاس الذى تنهض عليــه مسرحيـة كريستى .. وهو وجود جريمة مجسدة واستمرار الحدث فى التطور من خلال شخصـيات مهددة كلية بالموت ولكنها تتصرف وكأن لا خطر هناك ، فى سلبية ولا مبالاة غريبتين . كتلك اللامبالاة اللهاوية من أبطال مسرحية ستوبارد بالجثة الواقعة على المسرح والتى لا يعيرها اى منهم التفاتا . والتى نكتشف فى نهاية المسرحية انها جثة الناقد المسرحى الذى غاب فاستعاضوا عنه بذلك الناقد المبتدىء (مون) .

اما احداث المسرحية فانها تدور فى قصر ريفى لسيدة ارستقراطية تستضيف احدى صديقاتها وتلعبان التنس سويا ، ثم نسمع خبرا فى الاذاعــة بوجود مجنون خطر فى المنطقــة ، ويدخل زائر وســيم تثير المسرحية بطريقة اجاثا كريستى الشكوك حوله بصـورة تتأكد معها من

براءته من تهمة انه المجنون الخطر الذى يقتل النساء . ونعرف انه كان على علاقة بالصديقة الزائرة ، وهى الممثلة التى كان الناقد (بيردبوت) على علاقة بها وشوهد يتناول العشاء معها امس كمقدمة لمديح تتوقعه فى نقده للمسرحية غدا ، ويحـاول بيردبوت أن يقنع (مون) ببراعتهـا كممثلة . ولكن الشاب الوسيم (سايمون) يغازل المضيفة صاحبة القصر وهى الليدى ميلدون التى لاتزال وفية لزوجها الذى اختفى منذ فترة البرت ميلدون . ومن خـلال حديث حول مائدة ورق اللعب التى تضم ثلاثتهم نتعرف على ملامح علاقــة تولد بين سايمون والليـدى ميلدون الجميلة . ولكن سايمون يكتشف قتيلا فى الصباح . وفى نفس الوقت نتعرف على الرائد المتقاعد ماجنوس ميلدون وهو مقعد أيضا يتحرك فى كرسى متحرك ويدعى انه عم البرت الغائب ألذى كان يعيش فى الخارج ثم جاء ليقيم فى القصر . وما أن تنتهى دورة الحدث هذه حتى نحس بمشاعر الناقد بيردبوت وقد تحولت من الاعجـاب والتهليل لصـديقته الممثلة التى قضى وطره منها بالأمس والتى تلعب دور الصديقة (فيليسيا كانينجهام) إلى الاعجـاب بالممثلة التى تلعب دور الليدى ميلدون اذ يكتشف جمالها الارستقراطى واستدارات جسدها الناضجة .. ويقفز من مقصـورته الى الخشبة يهنئها ويغازلها فتشير الى علاقته بفيليسيا التى يجيب بأنها كانت علاقة عابرة وانتهت ــ يجيب بنفس الكلمات التى أجاب بها سايمون من قبل . وفى ايقاع سريع يتكرر كل ما حدث من قبل فى زيارة سايمون مع بيردبوت ، من لعب للورق الى تنابذ بالألقاب الخفية بين بيردبوت وماجنوس وهو ما حدث بالضبط بين ماجنوس وسايمون من قبـل . كل ما يتغير عمـا جرى من قبل هو تسـاؤل بيردبوت عن شخصية الجثة الميتة التى يكتشف فيها الناقد المفقود ، ويقوم ماجنوس المقعد فنتبين انه ليس مقعدا ، ويقتل بيردبوت ، ثم ينزع عن نفسـه قناع التنكر فتتعرف فيه الليدى ميلدون على زوجها المفقود ، لكن هذا الزوج المفقود ليس إلا واحـدا من الوجوه المتعددة لهذه الشخصـية المراوغـة ،ولا يلبث ان يخلع هـذا القناع أيضـا فيتعرف فيه الناقد المسرحى (مون) على ناقد مسرحى عتيد تخلص بهذه اللعبـة من اهم منافسين له فى الميدان وتربع الآن وحده على عرش النقد المسرحى . أما الناقد المبتدىء (مون) فقد شاهد اللعبة وعرف وحده كل اسرارها فلا مناص اذن من التخلص منه هو الآخر . وهكذا تنتهى المسرحيـة بحل كل عقدها الرئيسية والثانوية والتخلص من بعض اجزاء المؤسسة المسرحية لصالح أجزاء أخرى .

ومع تشابك حبكة المسرحية وتعقد بنائها الدرامي فانها فى الواقع مسرحية قصيرة لا تزيد مدة عرضها عن الساعة الواحدة الا بقليل . لأنها تعتمد على الايقاع السريع الذى يتصاعد باستمرار ليعرى القناع عن وجه بعض الحيل الفارغة التى يعتمد عليها المسرح التجارى وليبرهن فى الواقع على أن أحداث مسرحية طويلة ناجحة مثل (مصيدة الفيران) لا تزيد فى الواقع لو جردت من ألعاب المط المسرحى وحيل استنزاف الوقت عن نصف مسرحية من فصل واحد . كما أن مبالغته فى اللعب بهذه الحيل ومحاولة استخدامها لخلق تأثير عكسى مغاير لذلك الذى تلجأ اليه المسرحيات التجارية اضافت الى عمله عنصرا من الفكاهة المسلية فىنفس الوقت الذى سجلت فيه رايه فى هذا النوع من البناء المسرحى . والواقع ان لجوء ستوبارد الى أسلوب المسرح داخل المسرح فى هذه المسرحية لم يمكنه إفحسب من ملء مسرحيته بالتعليقات اللاذعة على هذا النوع من المسرحيات ، وانما حول المسرحية الى هجائية حادة من المسرح التجارى كمفهوم فنى وكمؤسسة لا علاقة لها بالفن ولا بالقيم الاخلاقية أو العقلية . والى هجوم حاد على معايير النقد الصحفى السريع للأعمال المسرحية والذى يلعب برغم لا أخلاقيته دورا فعالا فى نجاح اى عمل مسرحى على الصعيد التجارى والجماهيرى . بصورة صورت معها المسرحية هذا المناخ التجارى بتقاليده المسرحية والنقدية وكأنه عصابة من نوع فريد توقع الجمهور فى حبائلها ثم تقتسم الغنيمة بين أفرادها .

يوليو ١٩٧٧

القسم الثانى

مسرحيات وعروض

لندن عاصمة
الفن المسرحى

اذا كان العرب يعرفون ، اكثر ما يعرفون ، وجه لندن التجـارى ببضائعه المبذولة ومتاجره الكثيرة وأساليبه المهذبة فى البيع والشراء ، فان الكثيرين منهم لا يعرفون أن للندن وجوها أخرى كثيرة تستهوى الأفئدة وتستلفت الأنظار . فلندن مدينة عريقة لها شخصيتها الخاصة وملامحها المتميزة التى قد تلتمسها فى تفرد وجه لندن المعمارى أو فى تعدد حدائقها الفسيحة ومتنزهاتها الجميلة ومشاربها المتميزة ، أو فى التنوع العجيب لجنسـيات سكانهـا واتسامهم فى نفس الوقت بميسم التقاليد الانجليزية العريقة وأساليبها فى التعامل . وقد يعبر الزائر على كثير من هذه الوجوه دون أن تستوقفه أو تجذب انتباهه .

غير أن اهم وجوه لندن هو وجهها الثقافى ، لأنه أكثر هـذه الوجوه عراقة وأصالة وأعمقها تعبيرا عن شخصية المدينة وعن اهتمامات أهلها ورؤيتهم للواقع من حولهم . والمسرح الانجليزى واحد من أهم نشاطات لندن الثقافية .. بل لا نغالى اذا قلنا ان المسرح لا يزدهر فى أى عاصمة أوروبية قدر ازدهاره فى لندن . وليس هذا على لندن بغريب ، فانجلترا هى البلد التى انجبت أعظم كتـاب المسرح قاطبة ، وهو وليام شكسبير . ولندن هى المدينة التى شهدت لأول مرة اعمال هـذا العبقرى المسرحى الكبير . ولا تزال تشاهدها حتى اليوم برغم مرور اربعة قرون على ابداع معظم هذه الأعمال الخلاقة . وعلى مر القرون ظل المسرح واحدا من

الفنون الهامة حتى اصبح المسرح اللندنى العتيد كعبة انجلترا التى يحج اليها عشاق الفن المسرحى فى كل فجاج الأرض .

وتفتح مسارح لندن ابوابها كل مساء لأكثر من ربع مليون متفرج يشاهدون ما يربو على سبعين عرضا مسرحيا كل ليلة . وهى عروض تغطى المساحة الفنيـة الممتدة من احدث الانجازات واكثر التجـارب المسرحيـة شططا حتى اصـل العروض المسرحيـة القديمة واكثرهـا تقليدية . واذا كان المسرح العريق ذو التقاليد المسرحية الراسخة والقيمة الفنية العالية والأعمال التى تسهم بجدية فى ترقية الذوق واغناء الروح الانسانية على السواء هو اهم ما يميز لندن عن غيرها من البلاد التى تشهد نهضة مسرحية مرموقة .. فان المسرح التجارى بأضـوائه الخلابة واعماله الخفيفة التى تستهدف استهواء الجمهور او مداعبة حواسـه وغرائزه يزدهر هو الآخر فى لندن وتتعدد عروضـه التى تتراوح بين الهزليات الخفيفة الضاحكة ، والعروض العاريـة ذات المذاق الجنسى الصارخ ، والمسرحيات الغنائية الراقصة التى تحاول ان تعكس ايقاعات العصر أو أن تردد اصداء اغانيه الناجحة ، واخيرا المسرحيات البوليسـية الماكرة التى تعتمد على تعقد الموقف وشد انتباه المشاهد حتى آخر لحظـة .

واذا ما بدانا بأهم عروض هذا المسرح التجارى سنجد ان اكثر عروضه نجاحا واطولها عرضا هو مسرحية (مصيدة الفئران) لأجاثا كريسـتى بمسرح (سانت مارتن) ، والتى دخـلت عامهـا السـادس والعشرين ، وقد شاهدها حتى الآن اكثر من اربعة ملايين متفرج . وقد اصبحت المسرحية بحق احد معالم لندن السياحية الى درجة ان الكثير من مكاتب السياحة تضعها فى برنامجها . و (مصيدة الفئران) عرض مسرحى نظيف وممتع معا لا يستثير فيك اى رغبة فى التفكير ، اللهم الا الاعجاب بذكاء المؤلفة وباحكام الحبكة المسرحية التى تجعلك تشـك فى جميع شخصيات المسرحية ما عدا المجرم الحقيقى . لذلك يتقدم الممثل الذى يقوم بهذا الدور فى النهايـة برجاء الى المشاهـدين الا يكشفوا لأصـدقائهم الذين لم يشاهدوا المسرحيـة بعد سر لغزها المحير حتى لا يفسدوا عليهم متعة مشاهدتها وحتى ــ وهذا هو الأهم ــ يدفعوهم الى الذهاب بأنفسهم لاكتشاف سرها المجهول .

أما اذا انتقلنا الى الحديث عن أهم العروض المسرحية الغنائيـة التى تقدمها مسارح الـ « ويست اند » حى المسرح التجـارى فى لندن ،

فسنجد أن مسرحية (يسوع المسيح أعظم نجم) بمسرح « بالاس » والتى تقدم قصة المسيح بصورة غنائية راقصة لاتزال انجح مسرحيات هذا النوع وأطولها عرضا ، غير أن العرض الغنائى الجديد الذى أخذ يستقطب اهتمام الجمهور وخاصة الشباب اليافع منه هو عرض (الفيس) بمسرح « استوريا » الذى حاول أن يستغل موجة الاهتمام الشبابية الكاسحة بحادث موت المغنى الأمريكى الشهير الفيس بريسلى ليعرض على المسرح مزيجا من قصة حياته ومختارات من أشهر أغانيه، بصورة تستهوى المعجبين بفن هذا المغنى وتوقظ فى اعماقهم حنينا الى الأيام الماضيات . والى جانب هذين العرضين سنجد أن المسرحية الغنائية الأمريكية الناجحة (خط الجوقة) بمسرح « درورى لين » لاتزال تحظى هى الأخرى بنجاح ملحوظ بين رواد هذا النوع من المسرحيات الخفيفة . وهناك أيضا مسرحية (ايبو تومبى) بمسرح « كيمبريدج » وهو عرض يتميز بسرعة الحركة وتناسق اللوحات وخصوبة الايقاعات الزنجية ، و (أوليفر) بمسرح « البيرى » المأخوذة عن رواية الكاتب الانجليزى الكبير تشارلز ديكينز ، و (هانز اندرسون) بمسرح « بلاديوم » التى تمزج قصة حياة أعظم كتاب أدب الأطفال ، النرويجى هانز كريستيان أندرسون ، بنتف من حكاياته الشائقة ذات الخيالات والاجواء الساحرة العذبة .

لا يبقى من أعمال المسرح التجارى الحالية سوى الهزليات والعروض ذات المذاق الجنسى الحريف . وقد بدات هذه الأخيرة فى الازدهار قبل حوالى تسع سنوات . واهم عروضها الآن هى مسرحية (أو كلكتا) التى تعرض للعام الثامن والتى تعتمد على صدمة العرى الكامل لمثليها وممثلاتها طوال العرض ــ لكنها برغم عريها الصارم تحاول أن تستخدم هذا العرى بصورة جمالية وفنية ، وربما كان هذا هو السر فى نجاحها . وقد اغرى هذا النجاح عددا من العروض بتكرار المحاولة . فظهرت الكثير من العروض العارية ذات الايحاءات الجنسية الفاضحة وان لم يقيض لأى منها أن يحرز نفس النجاح . ومن هذه العروض تشهد لندن الآن (عيد العشق) بمسرح « رايموندبار » و (اخلعوا الملابس أو تهيجوا) بمسرح « ويندميل » و (التغلغل) بمسرح « ايل ايه لوى » وغيرها .

وقد استغلت الكثير من الهزليات الخفيفة جماهيرية الأعمال ذات الايحاءات الجنسية الفاقعة فحاولت أن تطعم ملاهيها الهزلية الخفيفة

بالكثير من التوابل الجنسية الحريفة . وانجح هذه الأمثلة هى مسرحية (لا جنس من فضلك فاننا بريطانيون) بمسرح « ستراند » . غير أن احدث عمل من هذا النوع هو مسرحية (أغمض عينيك وفكر فى انجلترا) بمسرح « أبوللو » . وهى مسرحية مثيرة بالنسبة للمشاهد العربى ، وذلك لأن احد شخصيات المسرحية الأساسية نرى عربى جاء ليوقع عقدا بشراء حصة كبيرة فى احد المؤسسات الانجليزية الهامة وانتهى به الأمر الى شراء هذه الحصة الهامة والاستيلاء على اجمل نساء المسرحية وأكثرهن جاذبية واثارة بعد سلسلة من المواقف الهزلية المضحكة والدالة فى الوقت نفسه على التصور الانجليزى الشعبى للشخصية العربية . وهناك العديد من الهزليات الناجحة فى مسارح الـ « ويست اند » التجارية ، لكن عنصر الفكاهة فيها يعتمد كثيرا على المفارقات اللفظية وهى احدى السمات المميزة للدعابة الانجليزية ، وكثير من هذه الدعابات قد تفوت المشاهد الأجنبى غير المتمكن من اللغة او التمرس بالعادات والقيم والتقاليد الانجليزية . فضلا عن انها لا توافق المزاج العربى الذى يميل الى تفضيل الفكاهة النابعة من تناقضات المواقف والتصرفات قبل تناقضات اللغة والألاعيب اللفظية .

اذا كان المسرح التجارى بقطاعاته المتنوعة لا يهدف الى غير الترفيه والتسلية ويحاول استهواء المشاهد من خلال تملق ابسط حواسه وأدنى غرائزه فى كثير من الأحيان ، فان المسرح الانجليزى الجاد يستهدف الى جانب الترفيه والتسلية ان يخاطب ارقى حواس المشاهد وان يرهف ملكاته العقلية والوجدانية من خلال اعلاء القيمتين الفنية والفكرية للعمل المسرحى . وهذا المسرح الجاد هو ما يجعل لندن بحق عاصمة المسرح فى أوروبا ، وهو ما يضمن استمرار التقاليد المسرحية العريقة فيها والمحافظة على استمرار طاقات الابداع فى ميادين التأليف والاخراج والتمثيل . كما أن وجود هذا المسرح الجاد وازدهاره وحظوته بمكانة فنية وجماهيرية عالية هو الذى يمنع المسرح التجارى من التردى فى مهاوى الاسفاف السحيقة . اذ يشكل نوعا من النموذج الفنى الذى لا يصح مع وجوده التنازل عن حد معين من المعايير الفنية رغم كل متطلبات واغراءات السوق التجارى .

وفى لندن عدد كبير من المسارح والفرق المسرحية الجادة التى ارتبط اسمها على مر السنين بمستوى راق من الأداء المسرحى وبنوع من النصوص المسرحية ذات القيمة الفنية والأدبية العالية ومن أهم

هذه الفرق المسرحية فرقة (المسرح القومى) و (فرقة شكسبير الملكية) و (فرقة المسرح الانجليزى) وغيرها . وتوشك كل واحدة من هذه الفرق أن تكون مؤسسة مسرحية كبيرة تعرض اعمالها على اكثر من مسرح واحد وتهتم بمختلف تنويعات المسرح الجاد من تراثية الى عالمية الى تجريبية وتضم تحت جناحها عددا من أهم كتاب المسرح الانجليزى المعاصرين ومجموعة من ابرز مخرجيه وممثليه . ولنبدأ حديثنا عن هذا المسرح الجاد بأكبر مؤسساته ، وهى مؤسسة المسرح القومى التى انتقلت فى العام الماضى الى مبنى جديد جميل يطل على نهر التيمز . وقد استغرق بناؤه عدة اعوام وتكلف ما يربو على ١٥ مليون جنيه ويعد من اضخم واحدث دور المسرح الأوروبية . ويضم هذا المبنى الجديد ثلاثة مسارح ، اكبرها « مسرح أوليفييه » وأوسطها « مسرح ليتيلتون » اما أصغرها فهو « مسرح كوتيسلو » الذى يتخصص فى عرض التجارب الجديدة واستضافة الفرق المسرحية الطالعة فى مختلف انحاء بريطانيا .

وتنتهج فرقة المسرح القومى أسلوب « الريبورتوار » الذى يعتمد على التناوب بين اكثر من عرض مسرحى واحد ، بحيث يتاح لمن يزور لندن لمدة قصيرة ان يشهد اربعة أو خمسة عروض مختلفة للمسرح القومى فى غضون ايام قليلة اذا ما رغب فى ذلك ، او اختيار ما يلائم ذوقه ومزاجه المسرحى من بينها . ويعرض مسرح « أوليفييه » حاليا مسرحيات اربع ، اثنتان منها من تراث المسرح الانجليزى القديم ، وهما (فيلبونى) لبن جونسون من القرن السادس عشر و (الزوجة الريفية) لويليام ويتشيرلى من القرن السابع عشر ، واثنتان من التراث المسرحى الحديث وهما (بيت مادراس) لهارلى جرانفيل باركر و (المحراث والنجوم) للكاتب الايرلندى شون أوكيزى . وينطوى اختيار المسرحيات على قدر من القصد والتوازن . لأن المسرحيتين القديمتين ينتميان الى نوع الملهاة ويستهدفان احياء أعمال كاتبين لا ينالان الكثير من اهتمام المعاصرين فى نفس الوقت الذى يستجيبان فيه الى موجة الاقبال على الأعمال الملهاوية . اما المسرحيتان المحدثتان فان أولاهما تقدم تناولا هاما وسابقا لأوانه ــ اذ كتبت المسرحية عام ١٩١٠ ــ لقضية حرية المرأة ولبعض جوانب هذه القضية التى لاتزال حتى الآن محل جدل ونقاش ، بينما تتناول المسرحية الثانية قضية تحرير ايرلندا وهى الأخرى واحدة من أهم القضايا السياسية المعاصرة برغم مرور اكثر من خمسين عاما على كتابتها . اما « مسرح ليتيلتون » فانه يقدم مجموعة من المسرحيات

العالمية والمعاصرة مثل (الحــارس) للكاتب المجرى فيرينس مولنار و (سيدة من ماكسيم) للكاتب الفرنسى جورج فيدو ، وآخر مسرحيات الكاتب الانجليزى المعاصر روبرت بولت (حالة ثورة) الى جانب احدث مسرحيات أهم كتاب الهزليات الانجليز المعاصرين آلان ايكبورن (مهزلة حجرة النوم) . أما « مسرح كويتسيلو » التجريبى فانه يقدم الى جانب الاعداد المسرحى لرائعة الكاتب الفرنسى الكبير فيكتور هوجو (احدب نوتردام)مسرحيتين جديدتين لاثنين من شباب كتاب المسرح الانجليزى الموهوبين وهما (نصف حياة) لجوليان ميتشل ، و (لافاندر أزرق) لجون ماكندريك ، وامسية من القراءات الشعرية المسرحة لأشعار الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل .

فاذا انتقلنا الى (فرقـــة شكسبير الملكية) سنجد انها مؤســســة مسرحية كبيرة تضاهى فى ضخامتها وأهميتها (المسرح القومى) وان كانت تفوقه عراقة ومكانة . فلها الى جانب المسرح الضخم فى ستراتفورد، قرية شكسبير ، مقر الفرقـــة الرئيسى مسرح دائم فى لندن هو مسرح « أولدويتش » تعرض عليه بأسلوب « الريبورتوار » عددا من انتاجاتها المتميزة لأعمال شكسبير ، والتى يشير اسم الفرقة الى اهتمامها الكبير بها ، الى جانب بعض المسرحيات العالمية البارزة . وقد كان من آخر هذه المسرحيات العالمية مسرحية (أعمدة المجتمع) للكاتب النرويجى الكبير هنريك ابسن و (أيام الكوميون) للكاتب الألمـــانى العظيم برتولت بريخت . وللفرقة كذلك مسرحان تجريبيان ، أولهما (المكان الآخر) فى ستراتفورد ، أما ثانيهما وهو أحدث مسارح الفرقة ففى لندن وهو مسرح « وير هاوس » ، الذى افتتح فى العام الماضى والذى تخصص فى تقديم أحدث المسرحيات الانجليزية التجريبية منها والجادة . والواقع انك اذا أردت أن تشهد ذروة الفن المسرحى الانجليزى فما عليك الا ان تشاهد أحد عروض هذه الفرقة الشيكسبيرية والتى تعرض منها الآن فى مسرحها اللندنى « أولدويتش » مجموعة متنوعة من هذه العروض الشيكسبيرية المتــازة وهى (حلم منتصف ليلة صيف) و (ملهـــاة الأخطاء) و (جعجعة بلا طحن) و (ترويلوس وكريسيدا) . أما اذا ما رغبت فى مشاهدة أحدث ما يدور فى مجال حركة التاليف المسرحى والتعرف على النبض الحقيقى للواقـــع الانجليزى كما تعكســـه انضج انجازات الحركة المسرحية المعاصرة فما عليك الا أن تتوجه الى مسرح الفرقة اللندنى التجريبى « وير هاوس » لتشاهد مسرحية (الحزمة)

لأهم كتاب المسرح المعاصر الجدد ادوار بوند ، أو مسرحية (الخير الذى بيننا) لأكثر شباب المسرح الانجليزى وعيا وانضجهم موهبة وهو هاوارد باركر . أو لتشاهد مسرحية (العصابات) لتايلور ، أو (عقارات مجمدة) لبارى أوكيف ، أو (فتيات المصنع) لجيمس روبسن . والواقع ان (فرقة شيكسبير الملكية) قد آثرت أن تربط اسمها بأنصع ما فى التراث الانجليزى من انجازات وابرز ما فى الحاضر المسرحى من مغامرات مسرحية جادة واضاءات .

تبقى بعد ذلك الفرقة الثالثة التى ارتبط اسمها بشكل واضح بحركة المسرح الجاد وهى (فرقة المسرح الانجليزى) التى تقدم اعمالها على مسرح « رويال كورت » . وليست هذه الفرقة بأى حال من الأحوال فى ضخامة الفرقتين السابقتين . صحيح انها تعمل على مسرحين أولهما وهو المسرح الرئيسى اما الثانى فهو مسرح تجريبى علوى أسمته « مسرح السطح » لانه يقع حقيقة لا مجازا على سطح المسرح الرئيسى ، لكنها مع ذلك محدودة الامكانيات . ولذلك فقد قصرت الفرقة نشاطها على المسرح الانجليزى المعاصر وحده ــ وقد ارتبط اسم الفرقة فى الواقع بالاتجاهات الجادة والجديدة فى المسرح الانجليزى . ليس فقط لأن الـ « رويال كورت » كان من المسارح التى قدمت الكثير من اعمال جورج برنارد شو اثناء حياة هذا الكاتب الايرلندى الكبير ، ولكن ايضا لأن هذه الفرقة هى التى انقذت المسرح الانجليزى من ركوده فى منتصف الخمسينات عندما اكتشفت جون أوزبورن وقدمت أول مسرحياته الهامة (انظر خلفك فى غضب) التى اصبحت علامة على جيل ادبى كامل . ثم قدمت بعدها اعمال بقية كتاب هذا الجيل مثل جون آردن وروبرت بولت وهارولد بينتر وبيتر شيفر وغيرهم . وتقدم هذه الفرقة الآن مسرحية بيتر بارنز (الضحك) ، كما أن مسرحها العلوى يعد من المعامل التجريبية الهامة التى يتم فيها تدريب الكثير من الكتاب والممثلين .

تنويعات على لحن الثورة والتمرد في ثلاث مسرحيات جديدة

من مفارقات هذا الشهر الحادة .. شهر الاحتفال باليوبيل الفضى لاعتلاء الملكة اليزابيث الثانية عرش المملكة المتحدة التى لم يعد لها من الاتحاد سوى الاسم وحده .. ان اهم ثلاث مسرحيات جديدة يعرضها المسرح الجاد فى لندن وتقدمها اهم ثلاث فرق مسرحية كبيرة تتناول كلها موضوع الثورة وتفيض بمشاعر السخط والغضب .. وكأنها تعزف نغمة نشازا متعمدة تناقض كل مراسيم الاحتفال الرسمية وشعائر البهجة القومية وصخب المكلفين بالفرح .. أو كأنها بالأحرى صرخة قوية تستهدف ايقاظ هؤلاء السادرين فى نومهم المستمرئين اوهام مجد عصر اليزابيث الثانية ، المهللين لابتسامات الأسرة الملكية السعيدة وهى تمر بشوارع لندن فى عربتها الملكية المذهبة قاصدة كاتدرائية القديس بول لأداء شعائر صلاة الشكر على عهد اليزابيث الذى بدأ بانجلترا المنتصرة عقب الحرب العالمية . وانتهى بها الى حضيض الأزمة الاقتصادية . فقد بدأ عهد الملكة اليزابيث فى أوائل الخمسينات وبريطانيا أغنى دول أوروبا وجاء يوبيله الفضى وبريطانيا توشك أن تكون أفقر دول أوروبا .. فليبارك الله الملكة .. كما تقول الأغنية .

وهذه المسرحيات الثلاث الجديدة هى (حالة ثورة) لروبرت بولت والتى يقدمها المسرح القومى و (قدر) لديفيد ادجار التى تقدمها فرقة شكسبير الملكية و (مجزرة عادلة) لهاورد باركر التى تقدمها فرقة المسرح الانجليزى بالرويال كورت .. وهى مسرحيات تتناول أبعادا

مختلفة لقضية أخلاقية الثورة ودور الثورى فى واقع يموج بصراعات القلق والتغير . اذ تتناول المسرحية الأولى أهم أحداث القرن العشرين ــ كما يقول كاتبها فى مقدمة النص المطبوع ــ وهو الثورة الروسية عام ١٩١٧ ، بينما تلجأ المسرحيتان الباقيتان الى تقصى بعض أبعاد قضايا الواقع الانجليزى المعاصر من خلال رؤية كاتبين ثوريين من أبرز الكتاب التقدميين بين شباب المسرح الانجليزى المعاصر وهما دافيد ادجار وهاورد باركر .

ولنبدأ بمسرحية روبرت بولت الجديدة (حالة ثورة) التى تعرض على خشبة مسرح ليتيلتون بالمسرح القومى ... وروبرت بولت الذى ولد عام ١٩٢٤ وقدم أولى أعماله المسرحية (الناقد والقلب) و (شجرة الكرز المزهرة) أو بالأحرى (ازدهار تشرى) عام ١٩٥٧ من كتاب المسرح البارزين فى الجيل الذى عرف بجيل الساخطين ... ومن اكثر كتاب هذا الجيل اهتماما بالتاريخ وبقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى . واذا كانت اشهر مسرحياته (انسان لكل العصور) عام ١٩٦٠ قد بلورت من خلال التناول الدرامى لحياة توماس مور وموقفه المبدئى من مؤامرات هنرى الثامن وخضوع الكنيسة لنزوات الملك قد زاوجت بوضوح بين مأساوية الرؤية التاريخية وقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى، فان مسرحياته الأخرى ــ مثل (النسر والحصان) عام ١٩٦٠ ، (جالك الوديع) عام ١٩٦٣ ، (معارضة البارون بوليجرو) عام ١٩٦٥ ، (عاشت الملكة) عام ١٩٧١ ــ قد ألحت من خلال زوايا متعددة على بعض أبعاد هذه الفكرة الأساسية .. أخلاقية الفعل التاريخى وأثر الموقف الفردى المبدئى على الواقع الاجتماعى من حوله ، وبالتالى على التاريخ الانسانى كله .

واذا كانت مسرحيته (انسان لكل العصور) قد حاولت أن تبلور هذه الرؤية من خلال البناء الدرامى الذى يعتمد على خطين مزدوجين .. خط صعود الانتهازى الذى يتواطأ مع الوضع الراهن فى سبيل المزيد من المكاسب الشخصية ممثلا فى ريتشارد ريتش وخط انهيار الانسان المبدئى الذى يرفض الانصياع لفساد الواقع المحيط به وآثر أن يقاومه بمعيار اخلاقى وبطولة رومانسية لا تفلح فى ــ أو ربما تترفع عن ــ اكتشاف قوانين لعبة الصراع ، ومن ثم « يتردى فى مهاوى الأنشوطة التى نصبها التواطؤ الاجتماعى والفساد الاخلاقى .. وقد تمثل هذا الانسان المبدئى الذى سجلت المسرحية مأساة انهياره فى شخصية توماس مور ،

فان مسرحية بولت الجديدة (حالة ثورة) حاولت أن تفعل نفس الشيء دراميا من خلال التركيز على خط اضمحلال نفوذ الثورى المبدئى ممثلا فى لينين مقابل خط صعود رجل الدولة غير الاخلاقى ممثلا فى ستالين .. ومن خلال مقارنة أو بالأحرى معارضة الثورة الحلم والمثال مجسدة فى كل من تروتسكى وجوركى بأبعاد مختلفة والثورة الواقع التطبيقى بكل عنفها وضراوتها ودمويتها مجسدة فى كل من ستالين ودجيرجينسكى بدرجات متفاوتة .

واذا كان الموضوع الأساسى للمسرحية هو اخلاقية الفكرة الثورية فان البناء الدرامى للمسرحية هو محاولة استخدام الوقائع التاريخية لتجسيد مأساوية العملية الثورية . بصورة يرى معها بولت أن محاولة الثورى لتحقيق حلمه تنطوى فى احد مستوياتها على اقامة الفخاخ التى يسقط فيها هذا الحلم ، أو على الأقل احد الأجزاء الهامة فى هذا الحلم . ويرى بولت فى مسرحيته أن الثورى ببصيرته النافذة يعى هذا السقوط ولكن ذلك ، فى الحالة التاريخية المحددة التى يتناولها هنا ، يتم بعد فوات الأوان ، وهذا ما يضفى على الوعى الطابع المأساوى المرير ، ويتجسد هذا فى المسرحية من خلال مشهدين هامين .. احدهما يمثل اخفاق لينين المريض فى ايقاف صعود ستالين الى قمة السلطة بينما يصور الآخر مناقشة سكرتارية اللجنة المركزية لوصية لينين واعتبارها نتاج عقل مريض يموت ، لا ذروة الوعى الاخلاقى لصانع الثورة الروسية العظيمة .

واذا كان تناول المسرحية لأحداث الثورة ، بدءا من النقاش النظرى للفكرة الثورية فى كابرى صيف عام ١٩١٠ والذى شارك فيه كل من تربطهم المسرحية بدرجة أو بأخرى بالجانب المثالى أو الاخلاقى فى قضية الثورة : لينين وجوركى ولونتشارسكى ودجيرجينسكى وكولونتاى ، حتى اكتمال مرحلة صياغة الثورة بموت لينين وانفراد ستالين بمقاليد السلطة ، يؤكد على عدالة فكرة الثورة ، فان ما يثير حول هذا التناول التساؤلات هو فكرة اخلاقية عملية التطبيق الثورى وتناقضات عملية تحويل الحلم الثورى العادل الى واقع تنفيذى . ومن البداية حاولت المسرحية ان تبرز على صعيد البناء الدرامى مجموعة من المفارقات التى استهدفت بلورة مضمون المسرحية تحت سطح السرد أو التجسيد الدرامى لتطور الأحداث التاريخية . فبينما يقدم لنا المشهد الأول مثالية الفكرة الثورية فى تألقها النظرى وعنفها معا خلال

مناقشات عهد الفكرة الثورية فى كابرى ، يقدم لنا المشهد الثانى ستالين فى قلب المعمعة العمليـــة اثناء بدايات ثورة ١٩١٧ الأولى وهو يخـــوض أولى مراحـــل الصراع مع أعـــداء الثورة البولشفية ــ انصـــار الثورة البرجوازية وقتها ــ بطريقة توحى بأن هـــذا ســـيكون دوره الدائم ، ويشارك فى الترتيبات التنفيذية وقد استهدفته من كل صوب مقارع كيرنيسكى ومارتوف والفوضويين والجنرالات الكلامية .. وسوف يظل ستالين حتى اليوم وربمـــا لوقت طويل قادم مستهدفا لمقـــارع النقد الكلاميـــة .

من البداية تبلور المسرحية ملامح هذا التناقض فى الدور والطبيعة معا ، وما ان يظهر تروتسكى بعد ذلك فى المشهد الثالث حتى تتصـــاعد حدة هذه المفارقات وتتبلور ملامحها ومعانيها مع تطور احداث المسرحية ، وتحول ثورة فبراير بعد مقدم لينين الى ثورة بروليتارية يكتمل انتصارها فى أكتوبر من نفس العام ، وتبدأ فى مواجهـــة صعوبات حرب التدخل بعد ان رفض الألمـــان محاولات تروتسكى لتحقيق صلح عادل ، وازاء صعوبات هذا المواجهة تتعمق المفارقة بين شخصيتى ستالين وتروتسكى، ويتضح لنا نفاذ صبر ستالين بسبب تطور عمليـــة الثورة واسناد دور محدد لكل عضـــو من أعضاء السكرتارية المركزية ما عدا هو . وتبدأ تناقضـــات جديدة داخـــل صفوف الثورة فى الظهور مع تطور الحرب الأهلية وحرب التدخل وتدهور المسألة الزراعية ومعاناة روسيا من شبه مجاعة ثم محاولة اغتيال لينين وتأثيرها على صحته وفعاليته فى رأب صدوع الخلافات بين الرفاق .

وتتجلى مقدرة لينين الخارقة فى رأب صدوع جبهة الرفـــاق اثناء رسم ملامح السياسة الاقتصادية الجديدة بعد انتفاضة الكرونشتات ، تلك السياســـة التى بنيت على نوع من المرونة الثورية ذات البصيرة النافذة ، والتى سمحت بالعودة المؤقتة لعلاقات الانتاج البرجوازية فى الزراعـــة والصـــناعة على الســـواء ، والتى استلزمت فى نفس الوقت استعمال جهاز الدولة وجهاز الحزب معا وبحدة للحيلولة دون تمكن علاقات الانتاج الرأسمالية التى سمح لها مؤقتا بالعودة من الســـيطرة على وسائل الانتاج وبالتالى على جهاز الدولة ذاته .. هنا حانت فرصة الرفيق ستالين فى الحصول على أول أدواره الفردية . دور تطهير جهاز الحزب وتحويله الى فعالية قادرة على مراقبة عمليـــة الانتاج وتأمين سلامة الثورة . وهنا أيضا تأتى أضعف أجزاء المسرحية التى عمدت

الى التصـوير التجريدى لسيطرة ستالين من خلال دوره هـذا على الحزب وعلى الدولة كلية . وربما يكون عذر بولت فى ضعف هذا الجزء من مسرحيته هو افتقاد المعلومات الموثوق فيها عن كل من شخصـية ستالين ومرحـلة انفراده بالسـلطة . غير أن هـذا ليس مهما فى نظر المسرحية .. وانما المهم والذى تمثلت فيه ذروتها الدراميـة هو اثر صعود ستالين هذا على موقف لينين الذى كانت صحته قد تدهورت فعلا فى هذه الفترة .. فترة ما بعد رسم السياسة الاقتصادية الجديدة.

والواقع أن المسرحية تقترح — والمفروض انها وثقت هذا تاريخيا — ان الخطوط العريضـة لكل من فكرتى السياسة الاقتصادية الجديدة وعملية تطهير الحزب ترجع لتروتسكى وليس للينين .. وان اهم الأفكار التى تبنى عليها جزءا كبيرا من معيار القيمة الاخلاقية وهى فكرة علاقة الموقع بالقوة ، أو الملكية بالسلطة ، أو بالمصطلح الماركسى الأكثر تجريدا علاقة الأبنية التحتية بالأبنية الفوقية ، ترجع الى تروتسكى . وتقوم هذه الفكرة على أن هنـاك علاقـة جدلية دائمـة بين القاعدة المـادية للسلطة ، اكانت أداة للانتـاج او ملكيـة أو حتى منصبا وظيفيا وبين السلطة أو القوة التى تضفيها هذه القاعدة المـادية على الفرد وبالتالى تفتح الطريق بصورة غير مباشرة الى الفسـاد الاخلاقى . وان هـذه العلاقة تمارس فعاليتها بغض النظر عن ملكية الفرد لهذه القاعدة المـادية أو لا . فالقساوسة ورؤساء الاديرة فى العصـور الوسـطى لم يكونوا المالكين القانونيين لاقطاعيات الكنيسة الواسعة ، ولكن سيطرتهم الفعلية عليها برغم انتمائها قانونيا الى كيان المؤسسة الدينية المجرد جعل هؤلاء الأفراد قلبا وقالبا أعضاء فعالين فى الطبقة الاقطاعية الحاكمة . بل أن مجرد معرفتهم بأنهم لا يستطيعون ترك « قوتهم » أو « نفوذهم » هذا الى أبنائهم ساهمت فى زيادة التضامن بينهم بصورة لم يعرفها الاقطاعيون الذين يمتلكون أرضهم فعلا . فتحت الطريق امام اشـكال وانواع من الفسـاد .

وهذا هو ما يحدث أيضا — فى نظر بولت — عندما تصبح الدولة كمؤسسة مجردة هى المالك الفعلى للثروة والأدوات ووسائل الانتاج .. والمثيل لطبقة القساوسة ورؤساء الأديرة فى مثال بولت فى هذه الحالة هم رجال الحزب والدولة .. ومن هنا كان اهمية فكرة تروتسكى فى تطهير الحزب ومأساويتها معا . ليس فقط لأنها خلقت قوة مادية تكاد تكون مطلقة لقدرتها على المنح والمنع ، ولكن ايضا لأنها اتاحت الفرصـة

التاريخية لدخول جرثومة الارهاب والديكتاتورية الفردية الى البنـاء الفكرى للنظرية الماركسية .. وهى جرثومة ما لبثت ان خلقت معارضة حقيقية لواحدة من أهم مبادىء الماركسية وهو مبدأ ذوبان واضمحلال الدولة التدريجى بعد تحقيق الاشتراكية . فما حدث هو عكس ما تنادى به الماركسية النظرية تماما ، وهو تضخم جهاز الدولة بالصـورة التى اصبحت معها النظم الاشتراكية تشكو من مشكلة البيروقراطية المزمنة فى كل من جهازى الحزب والدولة على السواء . وليست هذه هى الزاوية الوحيدة التى تطرح من خلالها فكرة اخلاقيـة الثورة ، فهنـاك زاوية اخرى لا تنبع من داخل معسكر الفكرة الثورية ذاته وانما من خارجـه كلية .. من طبيعة نظرة بولت الاخلاقية على وجه التحديد .

اذ يرى بولت برغم تسليمه فى مقدمة مسرحيته بصواب التحليل الماركسى اللينينى للمجتمع — راجع ص ١٥ من المقدمة — بأن المشكلة الأساسية او التناقض الأسـاسى ليس عبارة عن أن تناقض المصـالح المـادية يعبر عن نفسه فى تناقض القيم الاخلاقيـة — وهـذا هو رأى الماركسية الذى يرى أن الاخلاقيات والقيم الاجتماعية ليست الا التعبير الفوقى عن مصالح الطبقات المسيطرة — وانما مشكلة المجتمع الرئيسية هى ان التناقضات الاخلاقية — اى فساد الطبائع البشرية — تعبر عن نفسها فى صورة اصطراع المصالح المـادية . « واننا اذا ما استطعنا أن نكون رحماء عادلين بدلا من كوننا جشعين انانيين فاننا لن نستغل الآخرين كما نستغلهم الآن ، وان مصالحنا لن تتناقض مع مصالح الآخرين » (المقدمة ص ١٧) . اذن القضية كامنة — كما يقول لنا السيد بولت — فى فساد طبائعنا ولا مبالاتنا .. وقد سمعنا هذا بالطبع ملايين المرات فى ساحات المساجد والكنائس وربما من قبل فى معابد الالهة آمون ورع دون ان يغير ذلك من الطبيعة البشرية كثيرا . غير أن السـيد بولت لا يفطن الى ان هذه النظرة المثالية لا تتناقض فحسب مع أساسيات الماركسية اللينينية التى يسلم بصحة تحليلها للمجتمع ، وانما تتعارض كلية مع البعد الأول فى النظرة الاخلاقيـة والذى اسسـه على مقولة تروتسكى عن علاقة القاعدة المـادية بالنفوذ والسلوك على حد سواء .

غير ان هذا ليس هو التناقض الوحيد فى مسرحية بولت وانما هناك تناقض آخر يتمثل فى البناء الفنى أو بالأحرى الدرامى للمسرحية ، فقد اعتمدت المسرحيـة على عنصر المفارقـة فى رسم ملامح الشخصـيات الداخلية والانسانية . وحاولت فى ذلك أن تحقق التوازن الصعب بين

الأنماط الثابتة التى أوشك العقل الغربى أن يصوغ — ان لم يكن قد جمد بالفعل — فيها اعلام الثورة الروسية البارزين ، وبين غنى الشخصية الانسانية التى يمور وجدانها بالعديد من الصراعات الدرامية . كما حاولت فى هذا المجال ان تكون مخلصة للحقيقة التاريخية دون الوقوع فى أسر عبودية المادة التاريخية التى لا ينتج عنها سوى عمل بارد تتشتت الرؤية الدرامية فيه ويفتقر عادة الى عنصر الوحدة الفنية . غير ان محاولتها فى هذا المجال لم تحقق النجاح المطلوب أو حتى المستهدف . فقد انطوت من البداية على نفور بل وحتى كراهية لشخصية ستالين دون تقديم مبررات فنية مقنعة لموقفها ذاك . بينما تفاوتت درجة تعاطفها مع كل من لينين وتروتسكى .. ومع انها فى أحد مستويات المعنى ترى أن تروتسكى كان هو الآخر بدرجة أخف ضحية تحول الثورة الى دولة كستالين .. الا انها تحتفظ له بأكبر قدر من الحب والتعاطف خصت به أى من شخصياتها باستثناء شخصية جوركى الذى يوشك أن يكون هو المثال الكامل لجماع العناصر الاخلاقية والثورية .

هذا بالنسبة لمسألة بناء الشخصيات الأساسية ، أما فيما يتعلق بالاخلاص للحقيقة التاريخية دون الوقوع فى أسر التفاصيل التاريخية فانها لم تتمكن من النجاح كلية فى الموازنة بين هذين العنصرين الحرجين . فقد كانت رؤية بولت لبعض شخصيات المسرحية .. أقصد رؤيته التاريخية وفهمه الخاص لهذه الشخصيات تقف فى كثير من الأحيان حائلا دون مبدأ الاخلاص للحقيقة التاريخية .. بمعنى ان هذه الرؤية كانت تجعل بعض الشخصيات مشروطة من البداية بموقف قيمى معين ، وكأنه من المصادرة المسبقة على الشخصية . صحيح ان كتابة أى عمل درامى يعتمد على التاريخ تتطلب تحليلا دقيقا للشخصيات وفهما واضحا لها وبالتالى موقفا محددا . لكن المطلوب بعد ذلك من الكاتب المسرحى ان يجعل هذا الفهم ينبثق عن العمل الدرامى لا ان يكون ثقلا خارجيا يبهظ كاهل العمل . وافتقاد المسرحية الى النجاح الكامل فى هذين المجالين يؤثر دون شك على قدرتها كمسرحية تاريخية فى مجالى القاء الضوء على اللحظة التاريخية التى تناولتها واغناء فهمنا — والأهم — وحسنا بهذه اللحظة ، واضاءة أحداث الحاضر وارهاف بصيرة المجتمع الذى تصدر عنه وتطمح بالتوجه اليه الى التأثير فيه بشكل أو بآخر .

واذا ما انتقلنا الآن الى مسرحية دافيد ادجار (قدر) سنجد

انفسنا فى مواجهة عمل من نوع آخر .. يستهدف أستفزاز المتفرج واثارة مشاعره .. يلجأ الى لحظة تاريخية ولكنه يستخدمها كمنطلق ينحدر منه الى الحاضر ، ليقدم لنا مسرحية سياسـية بالمعنى الواسـع لهذا المصطلح . وقد ولد دافيد ادجار عام ١٩٤٧ ودرس المسرح والاخراج المسرحى فى جامعة مانشيستر ، ولكنه بعد تخرجه في أواخر الستينات لم يوفق فى الحصول على عمل فى المسرح ، فآثر العمل فى الصحافة ، لكن الصحف القومية الكبيرة رفضته ، فبدأ البحث عن مكان فى الصحافـة المحلية حتى عمل محررا فى صحيفة « برادفورد » .. وقد علمه العمل الصحفى الجمع السريع والواسع للمعلومات والربط بينها لخلق تحقيق صحفى . ولمـا كان ادجار ذا ميول يسارية واضحة فقد وجد صعوبة فى نشر معظم آرائه ووجهات نظره . ومن هنا بدأ منذ عام ١٩٧٠ يحاول الكتابة للمسرح ، دون التضحيـة بالخبرة التى استفادها من عمـله الصحفى .

ومن البداية وجد دافيد ادجار أن المسرح البرجوازى يهدف عادة الى وصف السلوك البشرى دون اى محاولة لتفسيره ، ومن هنا ــ وهو الكاتب التقدمى الماركسى ــ قرر أن يلجأ الى اسلوب جديد . اسـلوب مسرح « الاثارة والتحريض » الذى يصـور الانسان ككائن سـياسى مشروط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية .. وكتب فى هذا الشكل الدرامى الذى يلجأ الى مزيج من الأسلوب الوثائقى وأسلوب التحقيق الصحفى ، وتقديم بعض الشرائح الفردية ، وتوظيف الحركة والأغنية لأداء وظيفة سياسية ، واستعمال الموروث الشعبى والاحالات المباشرة الى وقائع واحداث العالم الخارجى ، وغير ذلك من الأساليب لتحقيق وظيفة المسرح الثورية فى ايقاظ الجماهير وارهاف وعيهم بالواقع . وكتب دافيد ادجار عددا كبيرا من هـذه المسرحيات كان اهمها (لصالح الأمة) التى حاول فيها عام ١٩٧١ أن يقدم رصيدا دراميا لوقائع العام الأول لحكومة المحافظين التى جاءت الى الحكم عام ١٩٧٠ . و (تيديريللا) وهى محاكاة درامية ساخرة لقصـة سيندريللا يقوم فيها ادوارد هيث المعروف شعبيا باسم تيدى « بدور سيندريللا بينما يقوم روى جيكينز وهو زعيم الجناح اليمينى فى حزب العمال بدور الأخت القبيحة لها . و (ديك الذى اوقف) الذى يعقد فيها موازاة بين شخصية نيكسون ــ وديك بالمناسبة هو الاسم الشعبى لريتشارد ــ وريتشارد الثالث ملك انجلترا و (حب الاطفال) التى يناقش فيها القانون الذى صـدر بشأن اختطاف الاطفال عام ١٩٧٥ ويجرمه ، و (أعرف ما قصدته) التى تعتمد

على شرائط البيت الأبيض الخاصة بفضيحة ووترجيت . و (الهدامين) التى تمجد اضراب عمال الميناء وتفضح أسطورة نسب كل عمل منظم الى انه مؤامرة يسارية ، وكل غضب شعبى على جور الوضع الاقتصادى الى تطرف اليسار .. وغير ذلك كثير مثل (حالة طوارىء) و (روح دنكرك) و (العملية أيسكرا) و (احداث أعقبت اغلاق مصنع للدراجات) و (أوه .. أورشليم عادلة) .. وغيرها .

ويحاول دافيد ادجار الذى يقوم الآن بتدريس فن الكتابة المسرحية فى جامعة برمنجهام أن يقدم فى مسرحياته الانسان فى حياته العامة .. فى العمل ، فى الشارع ، فى نشاطه السياسى ، فى مواقفه النقابية ، فى ألحانة ، وفى غير ذلك من المواقف العامة ، وذلك كرد فعل على الدراما البرجوازية التى ركزت على المشكلات الفردية الخاصة وعلى الأبعاد النفسية والتنويعات المختلفة لصورة الانسان البيتية . ويتوافق هذا المنهج مع الأساليب البنائية لمسرح « الاثارة والتحريض » السياسى ، لكنه — حسب تجربة ادجار المسرحية — لم ينجح كلية فى الوصول الى جماهير المسرح العريضة التى دربتها وسائل الاعلام والمؤسسة المسرحية التقليدية على أسلوب معين يستهدف الدخول الى الشخصية من خلال مفاتيحها النفسية والتركيز على مسألة رسم شخصيات فردية فى موقف متفرد . ومن هنا فان الاصرار على المعنى فى هذا المنهج من الكتابة الدرامية وحده ينطوى على اتجاه انعزالى عن الجماهير التى يهدف فى الواقع الوصول اليها . ومن هنا قرر دافيد ادجار أن يجرب عملية المزاوجة بين المنهجين فى مسرحيته الجديدة (قدر) التى حاول فيها أن يعقد رابطة جدلية خلاقة بين الدوافع الفردية والذاتية والظروف الخارجية الموضوعية .

ويعترف دافيد ادجار فى حوار اجرى معه (صحيفة الأوبزيرفر فى ٨ مايو ١٩٧٧) بأنه أمضى عاما كاملا فى البحث وجمع المادة المسرحية (قدر) .. قرأ فيه مادة تراوحت بين برنامج حزب المحافظين الانتخابى عام ١٩٥٠ وكتابات يوسف جوبلز ، وراجع فيه كل تاريخ المانيا الحديث بين الحرب العالمية الأولى وانهيار النازى بنهاية الحرب العالمية الثانية ، وتاريخ انجلترا الاجتماعى والسياسى منذ الحرب العالمية الثانية حتى اليوم ، وأجرى خلاله عددا كبيرا من المقابلات مع أعضاء البرلمان — مجلس العموم البريطانى — من مختلف الأحزاب . وفى نهاية هذا العام من البحث وجمع المادة كتب مسرحيته (قدر) التى حصلت هذا

العام على جائزة أفضل مسرحية جديدة ذات دلالات على الواقع الراهن فى (مجلس الفنون) البريطانى ، والتى تعرضها الآن واحدة من أفضل الفرق المسرحية الانجليزية وهى « فرقة شكسبير الملكية » .

والواقع أن (قدر) تستحق كل هذا الاحتفاء الذى حظيت به ، ليس فقط لثورية مضمونها وتقدميته وانما أيضا لعمق بصيرتها الفنية والانسانية معا ونضج بنائها الدرامى بصورة دفعت بعض النقاد الى اعتبارها أفضل مسرحية تعرض فى لندن على الاطلاق ، ودفعت البعض الآخر الى اعتبارها أفضل وأنضج أعمال دافيد ادجار حتى الآن . وتبدأ المسرحية بمشهد قصير فى الهند .. عام ١٩٤٧ .. عام حصول الهند على استقلالها وضياع درة التاج البريطانى وحبة عين الامبراطورية . فى هذا المشهد نلتقى بأربع شخصيات هم الكولونيل وارد والميجور رالف والجندى تيرنر وخادمهم الهندى سنغ خيرا . نلتقى بهم وهم يحزمون حقائبهم للرحيل عن الهند التى كانوا يمثلون الجيش البريطانى بها .. وها هو يوم الاستقلال يعجل بنهاية حياتهم فى الهند . وتتناقض بهجة الاستقلال فى الخارج مع مشاعرهم المثقلة بالقهر والغيظ والاحباط وهم يتخلون غير راغبين عن درة التاج البريطانى .. يعود هؤلاء الجنود الثلاثة الى انجلترا ، وبعدهم بقليل يأتى اليها تابعهم الهندى الذى ارتبط كلية — كغيره من البروليتارية الرثة — بالسادة ، أو خدعته أحاديثهم عن بريطانيا . ويمثل هؤلاء الأربعة فى الواقع شرائح اجتماعية مختلفة .. فرالف ووارد الضابطان من الطبقة العليا ، بينما الجندى تيرنر فانه من الشريحة الدنيا للطبقة الوسطى أما الهندى خيرا فانه سينضم فى بريطانيا الى أدنى شرائح الطبقة العاملة .. الى الملونين فى هذه الطبقة من هنود وسود .

وتتبع المسرحية فى منهج يستعمل أساليب المسرح الملحمى ووسائل المسرح الدرامى معا تطور والتقاء خيوط مصائر هذه الشخصيات الأربع فى حياتهم الجديدة فى انجلترا .. بعد أن تطورت بهم الحال فأصبح ابنا الطبقة الارستقراطية من أعضاء أو كبار ادارى شركة كبرى .. بينما افتتح الجندى تيرنر محلا صغيرا لبيع التحف ، وعمل الهندى خيرا فى مصنع صغير .. وتلتقى مصائر هذه الشخصيات فى ساحة العمل السياسى بصوره المتعددة .. فبعد أن تشترى الشركة التى يديرها وارد الموقع الذى أقام فيه محله الصغير تيرنر وتقرر اعادة بنائه وتقضى بوسائلها الخاصة على مشروع تيرنر التجارى وعلى حلمه فى حياة مستقرة معا ،

يقرر تيرنر الاشتراك فى عمل سياسى أو بالأحرى يلتقط لممارسة هـذا العمل باعتباره خامة صالحة له . وفى ساحة هذا العمل السياسى ، ومن خلال التركيز على كل عناصر المشابهة بين تاريخ صعود النازى فى المـانيا ووقائع التاريخ الانجليزى فى ربع القرن الأخير تتجسد لنا صورة بشعة مقلقة معا لصعود الفاشية فى المجتمع البريطانى . تجسدها المسرحية من خلال عملية انتخاب تدور فى المنطقة التى يعيش فيها تيرنر والتى تهتم بها بالطبع شركة وارد ، وحزب رالف السياسى وهو الحزب الفاشى فى بريطانيا .. وهى نفسها المنطقة التى يقع فيها المصنع الذى يعمـل به خيرا والذى يشرف قبيل الانتخاب على تنظيم اضراب يطالب بالمساواة فى معاملة العمال الملونين وغير الملونين .. هنا تلتقى هذه المصائر .. ليس فقط فى ساحة المعركة الانتخابية على مقعد هذه الدوائر الشاغر فى غير موسم الانتخابات العامة ـ وهى ظاهرة كثيرة الحدوث حيث يخلو بعض المقاعد اما لوفاة شاغره أو لترقيته لمجلس اللوردات أو لاستقالته بسبب حصـوله على وظيفـة لا يصح أن يجمع بينها وبين عضـوية البرلـمان ... الخ .

والواقع أن المسرحية وقد اختارت هذه المعركة الانتخابية كبؤرة تجمع الحدث استطاعت ان تجمع من ناحية كل خيوط القوى السياسية فى المجتمع البريطانى ممثلة فى نزول الأحزاب الأساسية فى المعركة ، ومن ناحية أخرى أن تحقق التقاء وتقاطع مصـائر شخصياتها الرئيسـية الأربع ، ومن قلب هذه البؤرة تطلع علينا صورة استفحال خطر الفاشية مقلقة ومحرضـة ومثيرة . فقد اختارت شخصياتها الانجليزية الثـلاث الرئيسية من العائدين من المستعمرات ، وقد انتهى دورهم فى عمليـة قهر واستنزاف الآخرين .. وعادوا وقد شوهتهم عملية القهر والاستعمار تلك ، لأن الاستعمار كعلاقة غير انسانية لا يشوه المستعمرين ـ بفتح الميم ـ وحدهم . وانما ينال من انسانية السادة المستعمرين . عادوا ليكونوا رصيدا لرابطـة الموالين للامبراطورية والتى شكلت من الكثيرين من امثالهم عام ١٩٥٤ والتى انبثقت عنها بعد ذلك الجبهة القومية . وليكونوا نواة لجمعية المحافظة على الأجناس التى شكلت عام ١٩٦٤ والتى كانت تعبيرا عن اعتراض جنود الامبراطورية الأوفياء هؤلاء على ان الدولة لا تتخذ الاجراءات الكافية لمنع هجرة الملونين ذوى الجنسية البريطانيـة من دخـول بريطانيـا . وها هم الآن مليئون بالكراهيـة لهـؤلاء الملونـين ولكل الأفكار التقدميـة ، يشـكلون الدعامـة الأساسـية للحـزب الفـاشى ـ أى الجبهـة القوميـة ـ فى بريطانيا ،

ويرشح تيرنر ممثلا لهذا التنظيم الفاشي في تلك الانتخابات ، وتذهب عصابات تنظيمه لتصفية الاضراب الذى يشترك فيه خادمه السابق خيرا ، ويتواطؤ البوليس معهم ويغض النظر عن تحرشهم واعتدائهم السافر على المضربين . ويحصل تيرنر فى الانتخابات على عدد كبير من الأصوات تقترب من تلك التى حصل عليها مرشح حزب العمال وتزيد بكثير عن الأصوات التى حصل عليها مرشح حزب الأحرار — وقد حدث هذا بالفعل فى عدد من انتخابات هذه المقاعد الشاغرة أن حصل مرشح الجبهة القومية الفاشية على أصوات أكثر من مرشحى بعض الأحزاب الكبيرة هذا العام .

ومن خلال تجسيد هذا الخطر تقرع المسرحية الاجراس ليس فقط لأنها تبرز بعض الحقائق المعروفة عن خطر الجبهة القومية ، وانما أيضا لأنها تشير الى ضعف أعداء الفاشية الرهيب .. فالطبقة العاملة منقسمة على نفسها ، تمتص مناورات حزب العمال معظم طاقاتها الثورية وتبددها فى شراك ودروب جانبية . ومرشح حزب العمال الذى يبدو متحمسا لاتخاذ موقف شجاع ما يلبث أن يتخاذل عندما يتلقى تهديدا شخصيا . والفاشية تضلل الكثيرين فى محاولتها للبحث عن خراف ضحايا تلصق بهم عار الأزمة الاقتصادية . وحزب المحافظين قاصر الرؤية وقد تسرب اليه الفساد والوهن ، والحركة الثورية والتقدمية مفتتة ومجزأة ، والحس القومى المحبط المتراكم منذ ضياع المستعمرات والذى ضخمته ضغوط الأزمة الاقتصادية فى حاجة الى متنفس ... والفاشية أسهل طرق التنفيس . والنظام الرأسمالى المأزوم مستعد كما فعل من قبل فى المانيا للجوء لحل آخر غير الحل الديموقراطى الذى لا يسعف وقت الأزمة .. قبل ان يفوت عليه الأوان ويستفحل خطر اليسار . وكلما تطور الحدث كلما اتسعت بانوراما الرؤية السياسية فى المسرحية فشملت عناصر جديدة ، ووسعت من أفق الحدث ودلالات الشخصية .

ذلك لأن البناء الدرامى فى هذه المسرحية يلجأ الى أسلوب فريد يتحقق فيه شاعرية العمل الدرامية من خلال تراكم الجزئيات الصحفية من جهة واتساع أفق الرؤية المأساوية التى ترى معظم شخصيات المسرحية كضحايا .. ضحايا اللحظة التاريخية من جهة .. وضحايا المؤسسة الاستعمارية والرأسمالية التى لا يظهر ممثلوها على المسرح ابدا ، وانما تتجسد ضراوة تأثيرها فى تلك الشخصيات الضحايا ، فدافيد ادجار يتعاطف مع معظم شخصياته فى تلك المسرحية على عكس بولت ..

ومن هنا استطاع أن يزيدنا فهما لهم ولدوافعهم ولتاثير مواضعات اللحظة التاريخية عليهم . ويعتمد البناء الدرامي أيضا على حيلة أخرى تزيد من حدة توتر الحدث وترهف فى نفس الوقت شاعريته .. وهى دفع الموقف دائما الى الذروة . ذروة التأزم حيث يختصم الأصدقاء وتتساقط التحالفات المؤقتة ويتحد الأعداء وتتعرى الشخصيات من كل الأردية الزائفة وتسقط عنها كل أقنعة التعمل والادعاء . لذلك ما ان تقرأ هذه المسرحية أو تشاهدها حتى تزداد فهما لواقع المجتمع البريطانى واحساسا بالكثير من ظواهر الحياة فيه .

تبقى بعد ذلك آخر هذه المسرحيات الثلاث واحدثها وهى مسرحية (مجزرة عادلة) لهاورد باركر . وقد ولد باركر فى لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن انهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيليات للاذاعة ثم بدأ يجرب حظه فى كتابة المسرحية . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ فى المسرح العلوى التجريبى فى (الرويال كورت) ، وقد شجع نجاحها نفس المسرح على أن يقدم له فى نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقذ أحد) وفى عام ١٩٧١ كتب مسرحيتين قصيرتين لم يقدر لهما العرض على المسرح وهما (وجع الوجه) و (ادوارد .. الأيام الأخيرة) . وفى عام ١٩٧٢ عرض مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبى مسرحيته (الفا .. الفا) . لكن المسرحية التى شدت اليه انتباه الجمهور والنقاد معا كانت مسرحيته الطويلة (المخلب) التى عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبى أيضا عام ١٩٧٥ وهى مسرحية تعرض الآن فى يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفى آواخر ١٩٧٥ عرض له (الرويال كورت) فى المسرح الرئيسى هذه المرة وليس فى المسرح العلوى مسرحية (ستربويل) . وها هو يعود هذا العام مرة أخرى الى المسرح الرئيسى فى (الرويال كورت) بمسرحيته الجديدة (مجزرة عادلة) .

وهارولد باركر فى الواقع من شباب المسرح الانجليزى المرموقين الذين ارتبط اسمهم بحركة التجريب فى المسرح الانجليزى فى السبعينات . وعندما أقول حركة التجريب فى السبعينات فان هذا يعنى أيضا حركة المسرح الثورى الانجليزى . لأنه اذا كان جيل أوزبورن الذى طلع على الحركة المسرحية فى منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط فان الجيل الجديد الذى بدأ فى أواخر الستينات وأوائل السبعينات والذى يقدم الآن أهم الأعمال الجادة فى المسرح الانجليزى تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف أبعاد فكرة الثورة الفلسفية والثورة

الفنية على السواء .. الى هذا الجيل ينتمى كل من ادجار وباركر .. وان تنوعت رؤاهما الثورية ـ برغم انتمائهما معا الى الفكر الماركسى ـ وتباينت تفاصيل وأساليب عالميهما المسرحيين .

واذا كان ادجار كما ذكرت حاول أن يؤسس معظم أعماله المسرحية خارج اطار الدراما السيكلوجية من البداية ، فان هوارد باركر آثر أن يستغل امكانيسات الدراما السيكلوجيــة ليطرح من خلالها موضـوعه الرئيسى .. ويوشك باركر أن يكون فى أعماله الثلاثة الكبيرة التى شاهدتها له حتى الآن وهى (المخلب) و (ستريبويب) و (مجزرة عادلة) أن يكون مشغولا بموضـوع أساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين الملتزمين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا .. وابراز ما جرى للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى من خلال استقصاء مدى اتســاع الفجوة بين رؤى هذين الجيلين . ولذلك نجد فى المسرحيات الثـلاث صورا متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصـورة تتم خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

وفى هذه المسرحيات الثلاث نجد أن ممثل جيل الآباء اما مشلول (المخلب) أو مقعد (ستربويل) أو مقيد الحركة سجين (مجزرة عادلة) فى محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلى لهـذا الجيل عن الفعالية ، وبالتالى لمضاعفة مسئولية الجيل الجديد الطليق فى جميع هذه المسرحيات، القادر على الفعل والحركة .. غير أن هذا الجيل الجديد دائما ما يخيب الأمل ، ليس فقط لأنه قاصر الرؤية فعلا ومجازا كما فى (المخلب) ولكن أيضا لأنه وقد اثقلته بصمات الجيل الماضى عليه يقع فريسة محاولته للخلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم انه سينقذه من وهدة الضياع . ويظل طوال المسرحية يعانى من آلام الفخاخ التى نصبها لنفسه أو نصبها له الجيل الأسبق . ومع ان طريق الخلاص فى هذه المسرحيات الثلاثة يوشك أن يكون واحدا ، وهو العمل السياسى الثورى ، فان تجربة الآباء الثلاثة المقعدين تقف فى هذه المسرحيات حائلا دون الأبناء وسلوك هـذا السبيل .. وهـذا ما يصبغ مسرحيات هاورد باركر بنغمـة مأساوية مريرة . تقترب فى بعض الأحيان من التشاؤم ، وان اتسمت فى معظم الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القاتمة فنيا وسياسيا على السـواء .

وتدور مسرحية (مجزرة عادلة) فى مستشفى احد السجون حيث نرى العجوز جوتشر راقدا فى سريره ، هذه المرض حقا ، ولكن زوجه

لاتزال متوقدة بالحيوية ، تتشوف الى ساعة الخلاص . فهو لا يتوقف عن التفكير فى الهرب من هـذا المكان الكريـه الذى يمضى فيه عقوبـة القتل .. قتل مستغله الطبقى الذى ينتمى الى الطبقة المسيطرة ، والذى ادى قتله له من حرمانه من حريته بقية حياته .. وفى تفكيره فى الهرب وشوقه الى لحظة تواصل حقيقى يبدأ فى الحديث مع سجانه .. ليس فقط لأن السجان ينتمى مثله الى الطبقات المقهورة بالرغم من انه يلعب فى الظاهر دور الجـلاد .. ولكن أيضا لأن العجوز جوتشر يرى خلف صرامة وجه سجانه « ليرى » الخارجية روحا تواقة للفهم مليئة بنوازع حب الاستطلاع والرغبة فى المعرفـة . ويبدأ جوتشر يعيد صياغة رؤية « ليرى » للعالم بصورة يعمق معناها وتأثيرها الموقف الذى ينطوى على مفارقـة ساخرة .. فالعجوز جوتشر الذى يبدو فى صـورة الشخص الضعيف الذى هده المرض هو فى الواقع الذى يلعب الدور المؤثر والمسيطر وهو يحكى بهدوء لليرى قصـة حياته ويغير عبر هذه الحكاية رؤيـة ليرى للعالم .. بينما ليرى الفتى القوى الذى يروح ويجيء طوال الوقت أمامنا على المسرح والذى يملك فى الظاهر زمام السلطة والموقف معا ما يلبث أن يحس بهول عالمه وهو يرى كل شيء فيه بعيون جديدة .. عيون جوتشر .

اما جوتشر .. فليس غريبا عليه أن يرقد وحيدا فى سريره الحقير بالسجن .. فقد أمضى معظم حياته مغتربا معزولا حتى قبل أن يفقد حريته وتفرض عليه هـذه العزلة الاجبارية فى مستشفى السجن . بدأت عزلته أثناء مشاركته فى مطلع الشباب فى حروب التدخل ضد الثورة الروسية ، حيث اكتشفته قيادته العسكرية الانجليزية ووضعه ضابطه فى السجن استعدادا لترحيله الى بريطانيا .. لقد اكتشفوا تعاطفه مع الثورة الروسية وايمانه بمبادئها ، ومن هنا بدأت عزلته وفى السجن فى روسـيا يتعرف على مناضـل روسى من جنود الثورة أسرتـه القوة البريطانية ، وما ان يبدأ فى التواصل عبر حاجز اللغة مع هـذا الرفيق الثورى حتى ينتزعوه منه ويعدموه ، ويطالب جوتشر بأن يدفن جثـة أخيه فى النضال والفكر ، وعند دفنه له يحتفظ بيده المقطوعة ويأخذها معه من روسيا الى بريطانيا رمزا يصاحبه مدى الحياة .. فى الوقت الذى يرفض فيه أن يأخذ الايقونات التى نهبها الضابط الانجليزى ـ سجانه ـ من روسيا ، والتى طالبه أن يأخذها معه فهو عائد الى بريطانيـا حتى يعطيها لزوجته ـ زوجة الضابط . واذا كان منطق جوتشر فى رفض هذه الايقونات هو انها مسروقة ، فان الضابط لا يرى أى غبار على موقفه ، فهؤلاء البلاشفة الأغبياء ـ فى نظره ـ يحرقون كل شيء ولا يقدرون

قيمة هذه الامثولات الدينية العظيمة . واذا كان دوره هو حماية الثروة فى كل مكان فلا غبار عليه اذا ما انتهب الثروات بدعوى حمايته اياها .

ويعود جوتشر الى ارض الوطـن .. ويطرد من الجيش ويترك بلا عمل حتى يصل الى درجة الاستجداء فى الطرقات .. وفى لحظـة يدفعه الجوع الى الرقص البهلوانى حتى يجذب انتباه المـارة ، ويرى احـد أصحاب المـلاهى فى معاناته وعذابـه ورقصـته معا موضـوعا للاستغلال .. فلو قدم هذا اللون الفكاهى الجديد فى ملهاه لحقق نجاحا كبيرا ، ويعرض عليه العمل فى الملهى ، ويثور فى وجهه ، ولكن صاحب الملهى يلقى اليه ببطاقته ويمضى . ويدفعه الجوع الى الذهاب اليه والعمل فى ملهاه بعد ان سدت فى وجهه كل دروب الرزق . وينجح فى هـذا العمل ، ويتزوج ، ولكن حسه الثورى ما يلبث أن يتيقظ وقد عرف أن معظم رواد المقهى من العمال . ويحول فقرته الى نوع من الاستفزاز والتحريض للعمال على الثورة .. وينهى ذلك مستقبله فى الملهى فيتركه ويذهب ليعمل فى مصنع وينضم حقيقة الى طبقة العمال . وتندلع الحرب العالمية الثانية ، ويهاجم النازى روسيا ، ويضع جوتشر كل جهده وطاقته فى المعركة ضد الفاشية ويصبح من القيادات العمالية الملتزمة فى مصنعه . لكن زوجته التى لم تغفر له أبدا تركه لعمله الناجح فى الملهى واختياره لهذه الحياة الفقيرة والمتقشفة ، ما تلبث ان تتركه بعد أن انجبت له فتاة (مويرا) تتركها فى رعايته وتمضى .

وبعد أن تنتهى الحرب ، وينتصر معسـكر الديموقراطيـة الذى ما يلبث أن ينقسم من جديد بعد انتهاء المعركة ضد الفاشية .. لتبدأ مرحلة من المعاناة والقهر فى حياة الطبقة العاملة الانجليزية ، أعنى فى حياة جوتشر .. وكلما تكاثف فى داخله الاحباط انفجر فى ابنته الصغيرة يشرح لنا مأساة الاستغلال وآلام طبقته الكادحة ومبادىء المادية التاريخية بصـورة كان من الطبيعى أن تنتج عصابيتها تلك نتيجة عكسية .. فتندفع الفتاة الى خلبة الدين فكريا والى أحضـان رجال البوليس جنسيا عندما تصل سن البلوغ . وما تلبث أن تقع فى شراك أحد رجال البوليس السرى وتشى بأبيها وبكل رفاقه من المناضلين . هنا يدير باركر ببراعة فصـول علاقة الحب ، والكراهية بين الأب والابنة . وتبلغ فصول هذه العلاقة ذروتها فى مشهد زيارة الابنة له فى السجن بناء على خطاب منه ومطالبته اياها بأن تساعده فى الهرب من السجن بتقديم نفسها للسجان حتى يسهل

له مهمة الهروب . فاذا كانت الابنة قد سقطت فها هو الأب يشاركها هذا السقوط وان برر موقفه فكريا .. أعنى لفظيا .

لكن السجان وقد بدأت تتراكم امامه جزئيات الواقع ليس فى حاجة الى الحصول على جسد الابنة ليساعد الأب على الهرب .. فقد تمكن الأب الآن من الاستيلاء على عقله ، فما جدوى اغراءات الجسد اذن .. وبالفعل يساعد ليرى جوتشر على الهرب .. بل ويهرب هو الآخر معه وقد اكتسب رؤية جديدة .. وفى هربهما حيث يحث جوتشر خطاه نحو الموت ، نجد ليرى يزداد وعيا ازاء كل عقبة ، وتزداد ثوريته رهافة حتى تتجاوز رؤاه حدود رؤى جوتشر التى يعتورها مع اقتراب خطوات الموت الخور .. لكن المسرحية مع ذلك لا تنتهى على نغمة متفائلة وقد اكتسب الجيل الجديد (ليرى) حسا أكثر رهافة وثورية .. وانما تؤثر أن تردنا الى الواقع الكئيب .. حيث تؤكد لنا خاتمتها انه برغم هذا الوعى الثورى .. وبرغم وضوح القضية فى اذهان البعض ، فان الواقع لايزال كابوسيا .. لم تتغير صورته بعد . ولاتزال الرأسمالية برغم خورها وازمتها هى التى تسيطر على مفاتيح القوة فيه . فأمام ليرى اذن رحلة طويلة وصعبة ، ليس ما قدمته المسرحية سوى الخطوة الأولى على طريقها الطويل .. طريق التغيير بعد اكتمال فصول رحلة الوعى .

وقد عمدت المسرحية الى اسلوب بنائى حاول أن يستخدم الممثل الواحد للقيام بأدوار متعددة فى حالة ممثل الراسمالية فى المسرحية أو القائم بدور القهر .. فقد قام الممثل الذى ظهر فى مفتتح المسرحية فى دور الضابط الانجليزى سارق الايقونات ، بدور صاحب الملهى الذى استخدم عذابات جوتشر الشاب فى تسلية بقية العمال وتخديرهم ، ثم بدور الرأسمالى المعتوه فى نهاية المسرحية والذى ترك له الكاتب الكلمة الأخيرة فيها . حيث تنتهى المسرحية به قائلا « لاتزال معى صورة بيكاسو » فى محاولة لربط بداية المسرحية (سرقة الايقونات) بنهايتها (حيازة بيكاسو) أو الكنز . وهذا الأسلوب فى اعطاء الممثل الواحد عدة أدوار يقوم فى المسرحية بوظيفتين .. الأولى هى التأكيد على أن قوى القهر واحدة فى جوهرها برغم تعدد وتنوع جوهرها .. والثانية هى التقليل من شأن انسانية وفردية صناع القهر ، حيث يطمس الاستغلال ملامحهم الفردية . وعلى العكس من ذلك فانه قسم دور جوتشر بين ممثلين احدهما يقوم بدور جوتشر الشاب والآخر بدور جوتشر العجوز .. ليس فقط لاظهار غنى هذه الشخصية فى مراحل حياتها

المختلفة فحسب ، وانما أيضا للتأكيد على ان دورة حياة هذه الطبقة المقهورة لاتزال مستمرة ومتجددة .. لا تتجدد معاناتها فى شخصية جوتشر الشاب فحسب ، وانما تتجدد رحلتها المضنية مع الوعى فى شخصية ليرى الذى تحولت فيه مثالية جوتشر الشاب الى نوع من الجمود الممزوج بالتطرف .. فى الوقت الذى تحولت فيه مثالية جوتشر العجوز الثورية الى انسانية عواطفية بالية . صحيح انه يحمل أو يرث يد الثائر الروسى المقطوعة ، وقد كان هذا الثائر بالمناسبة سائق عربة تروتسكى ، رمز الثورة الدائمة والمستمرة . فهل يستطيع ليرى ان يدفع رحلة الثورة خطوة جديدة الى الأمام ؟ . هذا ما لا تجيب عليه المسرحية فى نهايتها التى اختلطت فيها الفانتازيا بالواقع .. والحلم باكتمال الدورة، بنوع من الوهم الذى لا نعرف هل يهدهد به ليرى جوتشر العجوز .. أم يعلل به نفسه فى بداية رحلتها القاسية مع الوعى والتغيير .

لنـدن يونيـة ١٩٧٧

اطول مسرحية معاصرة
وروافد أخرى لاثراء الحركة المسرحية

لا حياة للمسرح دون أجنحة تحلق به فى آفاق التجريب وجذور تمتد فى تربة ميراثه الانسانى العريق . هـذا ما وعاه المسرح الانجليزى المعاصر واتخذه دستورا لحاضره الثرى المزدهر ، فهذا الحاضر لا يزدهر بالمحافظة على التراث المسرحى الانجليزى وحده ولا بالاغتراف من مناهل التراث المسرحى الانسانى فقط ولا بالتفاعل مع الرؤى والتجارب المسرحية فى العالم فحسب . وانما بهذا كله ، وبالمغامرة الدائمة مع الجديد فى نفس الوقت . وهذا هو معنى افتتاح المسرح التجريبى فى المسرح القومى فى لندن والمسمى بمسرح كوتيسلو .

ومسرح « كوتيسـلو » وهو المسرح التجريبى فى المسرح القـومى الانجليزى جسر يفتح على التجارب الجديدة فى عالم المسرح . وحتى نتعرف على هذا المسرح الجديد وعلى العرض الدرامى الأول الذى قدمه لابد أولا من فكرة سريعة عن المسرح القومى الانجليزى هنا . وفكرة انشاء مسرح قومى انجليزى ظلت مطروحة فى الواقع الثقافى البريطانى لأكثر من مائة عام ، ولم يقيض لها أن تظهر الى حيز الوجود الا عام ١٩٤٩ أى بعد مائة عام من ظهور الفكرة لأول مرة عام ١٨٤٨ حيث مرر البرلمـان قانونا بانشاء هذا المسرح . وفى عام ١٩٦٢ أنشئت فرقة المسرح القومى التى اتخذت لها مقرا مؤقتا فى مسرح (الأولد فيك) . وفى عام ١٩٦٩ بدأ بناء مقر دائم لهذه الفرقة على ضفة نهر التيمز .. وهو بناء استغرق سبعة أعوام حتى اكتمل وتكلف ١٥ مليون جنيه استرلينى .

والواقع ان هذا البناء الذى افتتح فى العام الماضى (١٩٧٦) يضم ثلاثة مسارح .. أكبرها هو (مسرح أوليفييه) المسمى باسم الممثل الانجليزى الشهير لورانس أوليفييه والذى كان أول مدير لفرقة المسرح القومى عند انشائها عام ١٩٦٢ ، ويسع ١١٦٠ متفرجا وله خشبة كبيرة مفتوحة مزودة بأحدث الأجهزة والامكانيات المسرحية . وثانيها هو (مسرح ليتيلتون) المسمى باسم أوليفر ليتيلتون اول رئيس لمجلس ادارة المسرح القومى وهو مسرح ذو خشبة تقليدية ويسع ٨٩٠ متفرجا ومزود هو الآخر بأحدث الامكانيات المسرحية والتكنيكية . وثالثها هو (مسرح كوتيسلو) المسمى على اسم اللورد كوتيسلو رئيس اللجنة المسئولة عن تمويل وتنفيذ المبنى الجديد للمسرح القومى ، وهو أصغر هذه المسارح له خشبة تجريبية ويسع ٤٠٠ متفرج ويمكن تحويله الى أى شكل من اشكال المسرح التقليدية او الدائرية أو المدرجة . وقد افتتح هذا المبنى الكبير على مراحل .. ففى مارس ١٩٧٦ افتتح (مسرح ليتيلتون) وبدات عروض الفرقة القومية به بينما كان العمل لايزال مستمرا فى اكمال بقية المبنى وفى أكتوبر من نفس العام افتتح (مسرح أوليفييه) .. أما المسرح التجريبى فقد افتتح فى مارس ١٩٧٧ بعرض تجريبى يستغرق تسع ساعات ويثير الكثير من الجدل والمناقشات .

ويسمى العرض Illuminatus وهى كما تقول المسرحية نفسها مفرد Illuminati وهى جماعة سرية شكلت فى القرن ١٨ ويقال ان فكرتها بدات فى القرن ١٥ . وتقدم العرض فرقة جديدة تسمى The Science Fiction Theatre of Liverpool فرقة القصص العلمى المسرحية بليفيربول . وهو فى الواقع اعداد درامى لأحد روايات القصص العلمى المسماة بنفس الاسم ، وهى رواية من جزأين الفها كاتبان أمريكيان هما روبرت شيا وروبرت انطون ويلسون واعدها للمسرح كين كامبل وكريس لانجام وهما كاتبان شابان من كتاب المسرح التجريبى الانجليزى، وقاما ايضا باخراجها .وكين كامبل فى الواقع من كتاب المسرح التجريبى البارزين وله تجربة هامة فى هذا المجال هى مسرحية (الطفرة الكبرى) التى قدمها (مسرح الرويال كورت) عام ١٩٧٤ وأثارت ضجة مسرحية فى حينها . لا تعادلها الا الضجة التى يثيرها هذا العرض الذى يبدأ فى الثانية ظهرا وينتهى فى الحادية عشرة مساء . والذى لا يقدمه المسرح الا ثلاث مرات فى الأسبوع (الجمعة والسبت والأحد) لأن طول العرض يرهق الممثلين ، لأنه ليس من المتصور ان يعمل الممثل اكثر من ٣٠ ساعة فى الأسبوع .. الواقع أن هذا رقم قياسى فى مجال التمثيل ، وقد بيعت

كل تذاكر العرض فى الأسبوع الأول ، وكان الكثيرون يقفون بالساعات الطوال قبل العرض فى انتظار التذاكر المعادة أو التى لم يحضر أصحابها لاستلامها والتى تباع قبل بدء العرض بخمس دقائق .

وتقوم فكرة المسرحية على أن هناك جماعة تسمى جماعة اليوميناتى تسيطر على العالم . كجماعة المافيا .. مع فارق بسيط وهو أن المافيا من ضمن الأشياء التى تسيطر عليها هذه الجماعة . وتسيطر الجماعة الى جانب عالم الجريمة على عالم السياسة أيضا مهما تنوعت المذاهب السياسية أو اختلفت نظم الحكم فما يهم هذه الجماعة هو السلطة ، والسلطة بمفهومها الواسع الذى يشمل السلطة الدينية والسلطة السياسية والسلطة الاجتماعية . وتبدأ أحداث المسرحية فى نيويورك بمحاولة أحد رجال البوليس للربط بين مجموعة من الجرائم وعثوره على خيط مشترك يشير الى هذه الجماعة الغامضة ومحاولته المعقدة لتتبع هذا الخط . وفى موازاة مع هذا الخيط الدرامى هناك صحفى شاب يعمل فى مجلة (مواجهة) ويعد تحقيقا عن هذه الجماعة بتكليف من رئيس تحريره . ويبدأ محرر (مواجهة) فى مواجهة العديد من الاخطار بسبب محاولته للكشف عن هذه الجماعة .

وبالتدريج ومن خلال تطور الحدث المسرحى وتفتحه التدريجى تدخل بنا المسرحية فى عالم ساحر تمتزج فيه الفانتازيا بالواقع وتتعدد فيه مستويات المعنى فى الموقف الدرامى الذى تدور أحداثه فى تسعينات هذا القرن وتمتزج فيه مختلف أساليب العمل المسرحى من الأساليب التقليدية الى أساليب المسرح الملحمى بعناصر القص والاغراب فيه ، الى وسائل المسرح الوصفى وحيل المسرح التعبيرى . وتستخدم فيه الموسيقى والرقص والدمى المتحركة وأساليب التكبير والتصغير بكل حيلها المسرحية والأقنعة والمواقف الصادمة للاعراف والتقاليد . وكلما تقدم الحدث الدرامى تصاعد معه الايقاع وانتقلت فيه الفانتازيا الى مستوى أكثر تعقيدا وثراء . يصبح معه من الصعب أو بالأحرى من العبث محاولة قص أو تلخيص ما جرى على خشبة المسرح ليس فقط لطول المسرحية المفرط وتشابك الأحداث فيها وإنما أيضا لتفكك الأحداث نسبيا وتعدد الدلالات والرؤى . ومن هنا فان من الأفضل محاولة تتبع مجموعة من القضايا أو الموضوعات التى أرى أن المسرحية تطرحها أو تعالجها من خلال بنائها الفانتاز واقعى هذا والذى تغامر فيه بتأسيس أول مسرح للقصص العلمى وللمغامرة مع أو فى المستقبل .

وتطرح المسرحية فى البداية قضية علاقة المعرفة بالفعل بالصورة التى ترى معها ان الموقف لا ينفصل عن المعرفة وان كل معرفة تحتم او تنطوى على موقف ما من العالم . فكل من الصحفى ومفتش البوليس وجدا نفسيهما متورطين او بالأحرى مستغرقين فى مواقف حتمتها طبيعة الأشياء التى عرفاها . لأن المعرفة نفسها فى نظر المسرحية هى الموقف سواء اكان ايجابيا أو سلبيا .. بل ان استخدام مصطلحات الموقف الايجابى او السلبى من قضية ما تصبح مستحيلة دون معرفة بتفاصيل هذه القضية . ومن هنا فانها على الصعيد الفلسفى تنفى مبدأ حيادية المعرفة . وتجعل على نفس الصعيد الفلسفى المعرفة الحدسية جزءا مجملا للمعرفة الحسية أو الموضوعية . ومن هنا فانها تضاعف من مسئولية الانسان ازاء العالم ، ومن مسئولية المثقف على وجه أخص ، حيث ان البطل الرئيسى للمسرحية هو هذا المحرر فى مجلة (مواجهة) الذى يندلوى بحثه عن الحقيقة على مواجهة حقيقية للعالم بكل ما فيه من خير وشر . وان كانت المسرحية فى الواقع تتجنب الوقوع فى شراك فكرة الخير والشر بطبيعتها التبسيطية .

وحتى يصبح طرح المسرحية لعلاقة المعرفة بالفعل شاملا وبعيدا عن التجريدات الجافة فانها تنسج سدى هذه الفكرة بلحمة القضايا الرئيسية الثلاث التى تتناولها المسرحية وهى السياسة والدين والجنس. فعلى الصعيد السياسى تفرق المسرحية بين مثالية النظريات السياسية وبراجماتية النظم السياسية كما تتجسد فى الواقع . وترى أن جهاز الحكم السياسى لايزال شبه واحد برغم اختلاف الغايات ، بمعنى انه لايزال جهازا ذا طبيعة قمعية تستهدف الحد من حرية الانسان الخلاقة اكثر مما تعمل على تحرير طاقات هذا الانسان الابداعية . ولذلك فان المسرحية تربط عالم السياسة بعالم الجريمة بصورة تذكرنا بالعلاقة القوية بين المافيا ووكالة المخابرات المركزية الأمريكية وجهاز الحكم فى واشنطون . وتوحى بأن المجتمع البشرى قد دريب على استخدام معايير مزدوجة فى الحكم على الأشياء .. حيث يحكم على الجريمة التى يرتكبها نظام حكم سياسى بمعيار مغاير لذلك الذى يحكم به على نفس الجريمة اذا ما ارتكبتها عصابة منظمة أو فرد ما . واذا كانت المسرحية تسقط الفروق النظرية عندما تتعامل مع الواقعى التطبيقى ، فانها تسقط كذلك مختلف التبريرات التى تفسر أو بالأحرى تعتذر عن وجود هذا الازدواج فى معايير الحكم بصورة تقترب بالمسرحية احيانا من المثالية الساذجة ان لم يكن من العدمية أو الفوضوية السياسية والفلسفية .

وبنفس المنظور تتناول المسرحيـة الدين .. من منطلق يرى أن جوهر دعوة كل الأديان السماوية واحد تقريبا . وان مصير هذه الدعوات السامية فى الواقع الفعلى واحد تقريبا ، فكل الأديان قد استغلت من قبل النظم السياسية ، وأفرغت من محتواها وتحولت فى الواقع احيانا الى مؤسسات تمارس سلطاتهـا فى الواقـع باسم الدين وهى منه براء ، وتستعمل الرسالة الدينية التى ابتغت تحرير الروح الانسانية الى اداة تستهدف قمع الانسان وتشويهه . وتربط المسرحية الوظيفة الاجتماعية للدين بالدور السـياسى الذى لعبته المؤسسـة الدينية فى خدمة نظم سياسية بعينها . ولا تنفى المسرحية اهميـة الدين أو دوره الايجـابى ، بل توشـك أن تعترف بحتمية وجود الدين كوسيلة لاعلاء التعاسـات البشرية ولتخفيف حدة المعاناة الانسانية فى الواقع . ولكنها فى نفس الوقت تؤكد على عبثية الموقف الراهن ولا معقوليته بالنسـبة لعلاقـة المؤسسة الدينية بالواقع .

أما القضية الثالثة التى تطرحها المسرحية فهى قضـية الجنس باعتباره البؤرة الحيوية التى تتجسد فيها وطأة النظـام الاجتمـاعى والأعراف والتقاليد السائدة على أخص خصـائص الفرد الانسانى . فاذا كان الانسان يحتاج لاشباع حاجاته الأساسية من طعام وشراب وهواء وكساء الى انشاء علاقة مع الطبيعة او مع الأشياء فانه يحتـاج لاشباع حاجته الجنسـية الى تأسيس علاقـة مع انسان آخر . ولأن الانسان كائن اجتماعى لا يعيش فى الفراغ ، بل فى مجتمع تحكمه نظم ومؤسسات سياسية واجتماعية ودينية .. الخ ، فان هـذه العلاقة التى ينشئها من انسان آخر لاشباع واحدة من حاجاته الأساسية تتحول الى بؤرة لتجسيد كل آثار هـذه النظم والمؤسسات عليه . وهو منهج فى تناول الجنس استفادت فيه المسرحية كثيرا من أفكار علم الاجتمـاع الجنسي أو علم الجنس الاجتماعى الذى أسسه فيلهالم رايخ فى كتاباته العديدة فى هـذا الموضوع . وفى محاولة من المسرحية لتخليص المتفرج من الكثير من عقد العيب والتحريم والخجل تتضمن أحداثها مجموعة من الأفعال الجنسـية الفاضحة سـواء أكانت على مسـتوى الجنس الطبيعي أو على مستوى الشذوذ الجنسى .. وهى أعمال فاضحة وصادمة بالنسبة للمسرح الانجليزى ذاته والذى أصبح العرى أحد الكلاسيكيات المقبولة فيه .

هذه هى القضايا الأساسـية التى يطرحها هـذا العمل المسرحى

الطموح .. وهناك الكثير من المآخذ على تناوله لها وحتى على بعض الأفكار الأساسية التى يتبناها .. ولكن ترى أين هو العمل المسرحى الذى يخلو من المآخذ ؟ ان هذا العمل فى نطاق كونه عملا تجريبيا يعد من أفضل الأعمال التى قدمها المسرح الانجليزى فى السنوات الأخيرة . لا يعدل جموح اخطائه الا شطط مطامحه وضخامة انجازاته .. انه بحق ملحمة مسرحية عصرية ومستقبلية معا تعلن بقوة عن افتتاح مسرح تجريبى طموح داخل مبنى المسرح القومى الذى يرعى أعرق التقاليد المسرحية فى الوقت ذاته .

فرقة زائرة ومهرجان للطلائع المسرحية

تبقى من أحداث هذا الشهر الهامة زيارة فرقة (الشوبوهين) الألمانية والتى قدمت تسعة عروض لمسرحية مكسيم جوركى (المصطافون) على خشبة المسرح القومى .. واسم الفرقة الألمانية هو Schaubühne am Hallexchen Ufer وهو اسم يبلور الكثير من فلسفة الفرقة المسرحية .. حيث يعنى القسم الأول من الاسم خشبة المسرح أو العرض بينما الثانى صالة الصوت أو المرسى الذى يحتضن الصوت والعرض معا .. فالفرقة توازن بين أهمية الصورة المرئية والصورة المسموعة فى العرض وبين مؤثرات الصوت والضوء معا . وقد استطاعت هذه الفرقة بقيادة المخرج الألمانى الموهوب بيتر شتاين الذى يبلغ الأربعين من عمره والذى يقال عنه انه أعظم مخرج مسرحى انجبته المانيا بعد بريخت ، ان تفرض نفسها لا على المسرح الألمانى وحده وانما على المسرح العالمى ايضا . وها هو المسرح القومى الانجليزى يستضيفها لتقدم بعض عروضها على (مسرح ليتيلتون) . وقد اختارت الفرقة أن تقدم مسرحية جوركى (المصطافون) لتتيح أمام جمهور المسرح هنا ان يقارن بين اخراج بيتر شتاين للمسرحية وبين العرض الانجليزى لنفس المسرحية والذى قدمته فرقة شكسبير الملكية هنا قبل عامين . وقد قدر لى ان اشاهد العرضين . وأستطيع أن أقول ان اخراج شتاين للمسرحية قد كشف عن أبعاد كثيرة لم يتمكن العرض الانجليزى من لمسها . صحيح ان كلا العرضين قد تبنى تفسيرا متميزا ومتباينا للمسرحية .. لكن العرض الألمانى كشف عن ثراء وخصوبة مسرحية جوركى بأبعد بكثير مما فعله المسرح الانجليزى . ولأننى قد سبق

أن كتبت بالتفصيل عن هذه المسرحية من قبل (١) فاننى لن أدخل هنا فى محاولة لتكرار الحديث عن هــذه المسرحية . واكتفى بالاشارة الى أهمية استضافة الفرق الأجنبيــة وفى أعمال سبق أن قدمهــا المسرح الانجليزى ليقوم المشاهد باجراء المقارنات التى تخصب روحه وتوســع من أفق ثقافته وقدراته التذوقية .

واذا كان استقدام الفرق المسرحية الممتازة يسهم فى توسيع أفق الحركة المسرحية هنا ، فان اكتشاف طلائع كتاب المسرح والعمل على تشجيعهم وترشيد موهبتهم هو الرافد الأساسى الذى يضمن استمرار الحركة المسرحية ونموها . وهــذا هو احد المهمات السنوية التى تقوم بها فرقة المسرح الانجليزى فى (مسرح الرويال كورت) . اذ تعقد مسابقة لكتاب المسرح الناشئين الذين لا يزيد عمرهم على ١٧ سنة وتقدم فى المسرح التجريبى ، الملحق بمسرح الرويال كورت والمسمى المسرح العلوى او مسرح السطوح اذ يقع أعلى المسرح الرئيسى ، المسرحيات الفائزة فى موسم يستمر لعدة أسابيع . وقد تضمن موسم هــذا العام تقديم اربع مسرحيات فائزة . كانت احداها من تأليف صبى فى العاشرة من عمره واسمها (صيد) بينما كانت أفضلها من ناحيــة البناء المسرحى مسرحية (مشيا) وهى لكاتبة شابة فى السابعة عشرة من عمرها . وليس هــذا الموسم السنوى الذى تحرص عليه فرقة المسرح الانجليزى كل عام الا محاولة للقول لهؤلاء الكتــاب الطلائع انكم كتــاب موهوبون ولو عملتم على تطوير هذه الموهبة فانكم تستطيعون المساهمة فى تطوير وتنمية المسرح الانجليزى . فهل نستطيع أن نستفيد من هذا التقليد فى عالمنا العربى . وأهم جزء فى هذا التقليد فى تصورى ليس الاكتفاء بكلمات التشجيع أو شيكات الجوائز وانما عرض الأعمال الفائزة على المسرح . فهذا العرض وحده هو الذى يحول عمليــة التشجيع تلك الى واقع ملموس . يكتسب فيه الكاتب الشاب من خلال اجراءات تنفيذ عمله على المسرح خبرة ثمينة فى ميكانيكية العمل المسرحى ترفد معرفته وتساعده على تنمية وتطوير امكانياته .

لنــدن   ابريـل ١٩٧٧

---

(١) راجع مجلة (الآداب) مارس ١٩٧٥ .

ازدهار « الفارس » والأشباح وتحضير الأرواح

يرصد علم اجتماع الأدب ـ وهو احد فروع الدراسات الانسانية الحديثة التى يتزايد الاقبال عليها والاهتمام بها بين نقاد الأدب وعلماء الاجتماع على السواء ـ العلاقة الجدلية بين العمل الفنى ومتلقيه . ليس فقط لأن اى عمل فنى يفقد معظم قيمته ان لم يدخل نطاق هذه العلاقة . ولكن أيضا للارتباط الوثيق بين دراسة هذه العلاقة والمفاهيم الجمالية الحديثة التى تتجاوز فكرة أن العمل الفنى « تعبير عن » أو « انعكاس لـ » أو « صدى لـ » واقع ما .. وأن القارىء يتلقى هذا العمل الفنى ليرهف احساسه بذاته وبالعالم من حوله . وترى ان العمل الفنى اكثر من هذا بكثير ، لأنه فى الواقع « واقع جديد » وليس انعكاسا أو تعبيرا أو صدى للواقع الخارجى بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية . وهو كواقع جديد له أبعاده وخصائصه الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية ، وله أعرافه وقوانينه الخاصة . وتعامل المتلقى مع هذا الواقع الجديد لا يقل تعقيدا وتشابكا عن تعامله مع الواقع الخارجى الذى يعيشه . صحيح ان الواقع الخارجى يدخل فى نطاق هذه العملية المعقدة كأحد مكوناتها الا انه لم يعد المعيار او المحك الذى تقاس به درجات النجاح او الفشل ولم يعد حتى الغاية كما تصورت معظم النظريات الجمالية الواقعية .. بل قد تكون الغاية هى نفى هذا الواقع الخارجى كلية فى محاولة الانسان ـ الفنان والمتلقى معا ـ للسير نحو الأفضل .

واذا كان العمل الفنى « واقعا جديدا » فان شروط كينونة هـذا الواقع الجديد لا تتحقق دون تلقى هذا العمل ـ الواقع الجديد . فهذا التلقى هو الذى يمنح بعض الأعمال المتوسطة القيمة دورها ودلالتها . وبهذا يمكن التعرف أكثر على حقيقة لحظة تاريخية معينة من خلال رصد هذه العلاقات الجدلية بين اعمال فنية بعينها ـ حتى ولو كانت نتاج مرحلة تاريخية سابقة ـ وبين جماهير المتلقين فى مجتمع ما . ليس فقط لأن هذا المقياس أكثر شمولية وعمقا من تحليل بعض الأعمال التى عبرت عن هذه اللحظة التاريخية ، ولأنه يأخذ فى اعتباره جماهير فنية لعصور مختلفة وهى تعاد خلقا من قبل جماهير المتلقين والمثقفين فى مرحلة ما ، كما انه يبرز أحد الزوايا والنقاط الغائبة عن افق الكثير من الدراسات وهى دور المتلقى فى توجيه العملية الابداعية بصورة بالغة الخفاء والتعقيد .

بعد هـذه المقدمة ، يمكننا ان نتعرف على الدلالات الحقيقية لمسألة ازدهار « الفارس » أو المهزلة فى المسرح الانجليزى اليوم .. ازدهارا تجاوز نطاق المسرح التجارى فى « الويست اند » والذى كان حتى سنوات قليلة هو المجال الوحيد لتنفس بعض كتاب هذا الجنس الفنى .. وفرض نفسه على أكثر فرق المسرح الانجليزى جدية واحتراما مثل فرقة « المسرح القومى » و « فرقة شكسبير الملكية » و « فرقة المسرح الانجليزى » وغير ذلك من الفرق التى اشتهرت بتقديم اجود العروض المسرحية المأخوذة عن افضل النصوص القديمة أو المعاصرة على السواء .. ولم يعد غريبا ان تجد فى ريبورتوار « المسرح القومى » الآن وفى مبناه الجديد الذى كلف دافعى الضرائب ١٥ مليون جنيه مسرحيتين من هـذا الطراز هما « نصب أو سرقة » لبن تريفرز و « روح مرحة » نوبل كاورد .. ناهيك عن أن المسرحية الثانية هى من اخراج كاتب جاد نسبيا هو هارولد بنتر . وليس غريبا أيضا ان يكتب أحد كتاب المسرح الانجليزى المرموقين مثل دافيد ستورى احدث مسرحياته فى هـذا القالب المسرحى وهى « عيد الأم » وأن تعرضها « فرقة المسرح الانجليزى » على مسرح الرويال كورت الشهير والذى قدم معظم الأعمال والكتاب الجادين منذ ان عرض مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى غضب » عام ١٩٥٦ وحتى الآن .

ومن السابق لأوانه ـ ان لم يكن من المخل ـ اصدار بعض التعميمات عن ان من الطبيعى ازدهار المهازل فى مراحل الانهيار

والتصدع الاجتماعى ، وعن دور هذه المهازل فى هدهدة المجتمع والتسرية عنه وقد طحنته الأزمات وطوحت به أعاصير الأزمة الاقتصادية ليس فقط لأن هذا النوع من الأحكام العامة من أشد الأمور عداء للجدية وللنظرية الموضوعية الشاملة لظاهرة من هذا النوع ، ولكن أيضا لأنه لا ينطلق من المفهوم السائد والمبسط عن ان الفن « تعبير عن » الواقع الاجتماعى الراهن ومجرد « انعكاس » له . ناهيك عن ان هذا يغفل أو يسقط من اعتباره عشرات الأعمال الأخرى الهامة والجيدة والتى كتبت أو لاقت نجاحا لما عرضت فى نفس الفترة . لذلك سأحاول بعيدا عن مثل هذه الأحكام العامة تقديم صورة لازدهار هذا الجنس المسرحى والتعرض لبعض الأعمال التى عرضت منه مؤخرا على خشبة المسرح الجاد .

ولقد بدأ المسرح الجاد بالاحتفاء بهذا الشكل الفنى الذى يلاقى الآن رواجا شديدا بالموسم الخاص الذى قدمته فرقة المسرح الانجليزى لمسرحيات الكاتب الانجليزى الذى مات قتيلا وهو لما يزل فى مقتبل حياته الفنية جو أورتون Joe Orton .. ولو قيض له أن يعيش حياة اطول لكان المقابل الانجليزى للكاتب الفرنسى المعروف جان جينيه، بشذوذه الجنسى وتأخيقه ولا مبالاته ولا اخلاقيته وغير ذلك من صور الاحتجاج الذاتى العنين على واقع اجتماعى يسخط عليه ويعجز عن تغييره ، أو حتى ابصار احتمالات التغيير وامكانياتها فيه ، فى نفس الوقت . فقد حاول جو أورتون ان يسخط بطريقته الخاصة على الكثير من مواضعات المجتمع الانجليزى واخلاقياته .. وترك أسرته وعاش مع رفيقه فى الشذوذ الجنسى ويدعى كينيث هاليويل الذى انتهى به الآمر الى أن قتله فى ١٥ ابريل ١٩٦٧ ثم انتحر .. وقد أضفت هذه النهاية مزيدا من الشذوذ والغموض الى حياة أورتون القصيرة المبهمة . المهم أن أورتون تمكن خلال هذه الحياة القصيرة من وضع الكثير من سخرياته المرورة فى قالب مسرحى يغلب عليه طابع المهزلة الفاقعة التى تستهدف تعرية حياة البرجوازية الانجليزية والسخرية منها بطريقة جارحة أو فاضحة .. سخرية تستثير مشاعرها وترضى ذوقها المتدنى وتلعب على وتر عجزها الجنسى والنفسى بطريقة جلبت لأعماله النجاح على خشبة المسرح التجارى .

وقد قدمت فرقة المسرح الانجليزى فى موسمها الخاص لجو أورتون اهم ثلاث مسرحيات كتبها أورتون وهى « تسلية السيد سلون »

و « نهب » و « ما رآه كبير الخدم » وقد كان هذا الموسم ناجحا من الناحيتين الفنية والجماهيرية . فمن الناحية الفنية رأى كثير من النقاد ان هذا الموسم كان استشعارا للحساسية الفنية الجديدة التى اخذت أجنتها تتخلق فى الأفق . وانه استطاع فى نفس الوقت ان يلقى بعض الضـوء الجاد ـ حيث حاولت العروض أن تكون نظيفـة وبعيدة عن التهريج الرخيص الذى يجد له عادة فى مثل هذا النوع من المسرحيات مرتعا فسيحا ـ على اعمـال كاتب لم يؤخذ بالجدية التى يستحقهـا باعتباره جزءا هاما من مرحلة أواخر الخمسينات وبدايات الستينات فى المسرح الانجليزى مهما اختلف تقييمنا لموقفه او تباين تقديرنا لموهبته واعماله . أما من الناحية الجماهيرية فقد حولت الأعمال الثلاثة الى المسرح التجارى فى الوست اند واستمر عرضها فترة طويلة من الزمن .. وكان أطولها عرضـا فى المسرح التجارى فى وسط المدينة هو عرض « ما رآه كبير الخدم » الذى استمر يعرض على خشبة « مسرح الوايت هول » حتى الشهر المـاضى ونظرا لأن هذا العرض كان اطول مسرحيات هذا الموسم بقاء على خشبة المسرح فسوف نتريث قليلا عنده .

« ما رآه كبير الخدم » What the Butler Saw او السـاقى نص تبرز مراميه من نوعية عنوانه فالساقى أو كبير الخدم Butler هو رئيس الخدم فى البيت الانجليزى العتيق .. عندما كان فى البيوت العتيقة خدم وحشم ومربيات . وكبير الخدم هو الوحيـد بين أرتال الخدم والحشم الذى يطلع على دقائق حياة الأسرة وخباياها . والذى تنكشف أمام عينيه المشاهدتين الصامتتين معا عيوب الأسرة وفضائحها التى لا تراها العيون الأجنبية . ومن هنا فان عنوان المسرحية يوحى بأن العمل يدور حول هذه المشاهد الداخلية الحميمة التى لا تتكشف الا لعيون كبير الخدم ، وأن المسرحية تريد تعرية حياة هـذه الطبقة والحديث عن خباياها . كما أن فى العنوان شيئا يشير الى جانب فضول القارىء مسألة خاصة بطبيعة هذا الجنس الفنى الذى يستهدف جذب الجمهور الى العمل الفنى بشتى الطرق . ويوشك أن يكون ذلك لديه هو أهم الغايات ، بصـورة يصبح معها خلق عالم مشابه او مفارق لعالم الواقع مسألة تأتى فى المرتبة الثانية من الأهمية بعد ذلك .

وتدور المسرحية فى احدى عيادات الطب النفسى الجسمى ، وهى عيادة ملحقة بمنزل الطبيب المعالج حيث تأتى له فتاة تشكو من حالة مرضـية نفسـية فيقترح عليهـا أن تخلع ملابسـها كليـة وترقـد

على سرير الفحص خلف ستار بالعيادة . ولما تبدى الفتاة شيئا من الشك وقليلا من المقاومة لهذا التعرى الكامل ، يبرر لها الطبيب ذلك بمنطق متهافت عن علاقة المسائل العضوية والبيولوجية بمرضها النفسى .. وما أن يبدأ الفحص حتى تدخل الزوجة ، وهى من طراز الزوجات المتسلطات قويات الشخصية ، واقصد « بالطراز » أنها شخصية نمطية بالمعنى النقدى المتهالك لهذه الكلمة . ويحاول الطبيب ان يفهمها ـ بعد أن سارع باخفاء ملابس الفتاة انه يفحص رجلا .. ونعرف أن الزوجة قد نسيت ملابسها فى بيت عشيقها الذى يجىء بعد قليل مدعيا انه عامل احضر هذه الملابس . ثم يجىء شرطى يبحث عن الفتاة التى أخذت صندوقا صغيرا آل اليها خطأ عن طريق الوراثة لأن هذا الصندوق الصغير يحتوى على احدى ممتلكات الامبراطورية البريطانية الثمينة . ويوهمه الطبيب بأنه مريض فى محاولة ليعريه خلف الستارة ويأخذ ملابسه ويعطيها للفتاة ولما تدخل الزوجة يحاول ان يدس نفسه فى ملابس الفتاة ، ويأتى بعد ذلك وبناء على استدعاء الزوجة أحد اخصائى الامراض العقلية الذى تكتشف بعد ذلك ، وبعد أن يسخر من أسلوب الطبيب فى العلاج ويفضح التواءاته، أنه ليس الا مجنونا هاربا من مصحة الامراض العقلية .

ويستمر الموقف فى التعقد بطريقة هزلية تتكشف معها كل سوءات الأسرة ، وتتم فيها سخرية حادة من الطب النفسى الجسمى ، ومن الامبراطورية البريطانية التى تكتشف ان احد ممتلكاتها الثمينة التى يجرى البحث حولها ليس الا احد اعضاء جسد تشرشل المحنط . وكأن الدولة أو بريطانيا عامة فقدت ذكورتها منذ موت تشرشل الذى يرمز لموت آخر مراحل الامبراطورية التى غربت عنها الشمس . وتحل عقدة المسرحية بالطريقة التقليدية السعيدة . حيث يجد العشيق الشاب ضالته فى الفتاة الصغيرة التى تكتشف الزوجة الكهلة أنها هى ابنتها المفقودة . ويقبض على المجنون الهارب . وتتحول الزوجة الى الشرطى لتتخذه عشيقا وسط ايحاءات وغمزات عديدة بأن زوجها السعيد قد اصابته العنة . والمسرحية من حيث الحبكة والامتلاء بالمواقف الهزلية المضحكة ليست من افضل أعمال هذا الشكل المسرحى. حيث تعتمد كثيرا على المصادفات والافتعال برغم حوارها الذكى القارص ولعبها اللماح بالالفاظ ودلالاتها . وهنا تأتى أهميتها اذ استطاع أورتون من خلال سيطرة مقتدرة على لغة الحوار ان يمنح هذه الفارس العادية بعض الأبعاد التى تطرح قضايا جادة توحى بوثاقة العلاقة بين ما يدور

فى المشهد الداخلى لحياة أسرة انجليزية وما يحدث البلد ذاته . ولكن اهتمام أورتون المغرق بتصيد الجمهور وهدهدته واعتماد بنائه الدرامى على الصـــدفة والمفارقات المفتعلة أغرق هذه اللمحات الجادة فى سيل من المواقف الهازلة .

ومع ذلك فقد أغرى النجاح الكبير الذى أحرزه موسم مسرحيات أورتون عددا من المسارح الجـادة على تقديم العديد من مسرحيـــات « الفارس » الهزلية . وكان على راس هذه المسارح فرقة المسرح القومى الذى انتقل هذا العام الى مبناه الجديد على ضفة نهر التيمز الجنوبية فى لندن بجوار جسر واترلو والذى تكلف تشييده حوالى ١٥ مليون جنيه استرلينى . وقد قدم المسرح القومى ولازال يقدم فى ريبورتواره الحالى مسرحيتين من هذا الطراز أولاهما هى « نصب أو احتيال » لأحـــد كتاب هذا الشكل المسرحى البارز وهو بن تريفرز Ben Travers الذى ولد عام ١٨٨٦ ومازال حيا حتى الآن والذى قدم له المسرح الانجليزى العديد من أعمال الفارس الناجحة مثل « عصفور فى العش » عام ١٩٢٥ و « نصب أو احتيال » عام ١٩٢٨ و « فنجان من الرقة » عام ١٩٢٩ و « ليلة كهذه » عام ١٩٣٠ و « وقت الديك الرومى » عـــام ١٩٣١ و « عمـــل قذر » عـــام ١٩٣٢ و « شىء من الاختيـــار » عام ١٩٣٣ و « انها تتبعنى أنى ذهبت » عام ١٩٥٢ وغيرها . ولاتزال آخر مسرحياته « سرير الليلة قبل الماضية » أو « سرير أول البارحة » عام ١٩٧٥ تعرض فى المسرح التجـــارى فى الويست اند . وقد اختـــار المسرح القومى بحق أفضل مسرحيات تريفرز من ناحية الحبكة والبناء وحاول قدر الامكان أن يقدم عرضا نظيفا خاليا من الاعيب هذا الشكل المسرحى الزاعقة . وتدور المسرحية حول محاولة شاب النصب على فتاة غنية وايقاعها فى حبائله ولكنه يكتشف بعد أن تحبه الفتاة مخلصة أن معظم ثروة أبيهـــا قد آلت الى أرملته العجوز وان الفتـــاة لا تملك شيئا . فيستدير الى الأرملة يحاول بمعاونة صديق له سرقة ثروتهـــا الممثلة فى مجموعة من المجوهرات . ونكتشف بعد قليل ان كل هـــذه الثروة قد آلت الى الأرملة العجوز بناء على نوع آخر من الاحتيال أخفت خلاله جزءا من ماضيها كان كفيلا لو عرف لأبطل حقها فى الميراث . ومن هنا تبدأ عملية ابتزاز بعد ان أصبحت القضـــية فى أيدى الشرطة التى أوشكت أن تضع يدها على السارقين . ولكنهما وقد انكشف لهما السر الذى أخفته الأرملة العجوز يستخدمان هذا السر فى الضغط على العجوز للتنازل عن اتهاماتها لهم والاعتراف للشرطة بأن العقد الذى

عثروا عليه فى منزل المتهم قد أهدته الأرملة له وتقفل القضية بصورة تؤكد أن الجريمة فى المجتمع الراسمالى تفيد وأن أصحابها قد ينجون من العقاب لأن المجتمع كله قائم على صورة مختلفة من النصب والاحتيال وعلى فنون وفنون من السرقة الخفية والمعلنة .

ومع ذلك فالمسرحية ليست اكثر من مجرد سهرة ممتعة مسلية ولكن حصادها الفنى والفكرى ضئيل للغاية . غير انها من حيث البناء الفنى والحبكة المسرحية تعد واحدة من النماذج المتقنة فى هذا المجال لأنها استطاعت ان تبنى شخصياتها بطريقة تحدد دوافعهم وتبرر معظم تصرفاتهم . كما انها اعتمدت على مفارقات الموقف وليس على مفارقات الالفاظ . ولم تلجأ الى الصدفة الا فى اضيق الحدود وحاولت ان تكشف عن جوانب الضعف والقوة معا فى شخصية المحتال فى لحظات النجاح والفشل . ولكنها كمعظم أعمال هذا الجنس المسرحى تفتقر الى اى بعد أو خلفية فكرية . وتسلم بمنطق المجتمع الراسمالى برغم انتقادها لبعض مواضعاته أو لتصرفات بعض الأفراد فيه .. وهذا بالفعل يوشك ان يكون جوهر هذا النوع من الأعمال المسرحية اذ يحاول بطريقة ملتوية وغير مباشرة أن يعزل عيوب النظام ويحولها الى عيوب فردية دائما وأخلاقية غالبا . بصورة تعزل الظاهر عن معظم مكوناتها الاجتماعية والسياسية . وتشير الى أن جزءا كبيرا من نجاح هذه الأعمال المسرحية راجع الى دورها التنويمى فى المجتمع والى انها تحاول استخدام شكل فنى لتفريغ الفن من محتواه ووظيفته الفنية والنفسية والفكرية والجمالية .. الخ . ومن هنا فانها تستهوى دائما المتفرج الذى أجرت له وسائل الاعلام وأجهزة التعليم الرأسمالية قدرا من غسيل المخ وموهت عليه الكثير من الأمور . كما ان احتفاء المؤسسة الرسمية بها — وجهاز التسلية وحتى وسائل انتاج الفن الجماعية جزء منها — بهذا النوع من الأعمال التى تحول دون المتفرج وطرح التساؤلات التى تهدد جوهر النظام وتتناول جذوره . وتحرف انتباهه الى البحث فى مسارب جانبية عن وسائل للاصلاح أو طرقا للعلاج الفردى او الخلاص الفردى .

أما المسرحية الثانية التى قدمها — ويقدمها حتى الآن — المسرح القومى من هذا النوع فهى مسرحية « بروح مرحة » لنويل كاورد Noel Coward وهو من كتاب الفارس المعروفين ولد عام ١٨٦٩ ومات عام ١٩٧٣ بعد أن خلف عددا كبيرا من الأعمال المسرحية مثل

(سأتركها لك) ١٩٢٠ و (الفكرة الشابة) ١٩٢١ و (الدوامة) ١٩٢٤ و (الملائكة الساقطون) ١٩٢٥ و (كان هـذا رجلا) ١٩٢٦ و (الماركيز) ١٩٢٧ و (الحلو المر) ١٩٢٩ و (حيوات خاصة) ١٩٣٠ و (كلمات وموسيقى) ١٩٣٢ و (الليلة فى الثامنة والنصف) ١٩٣٥ و (روح مرحة) ١٩٤١ و (هذا الجنس السعيد) ١٩٤٢ و (لا تتنهد بعد ذلك) ١٩٤٥ و (السلام فى عصرنا) ١٩٤٧ و (بعد الرقص) ١٩٥٤ و (فقاقيع بحر الجنوب) ١٩٥٦ و (عارية ومعها كمان) ١٩٥٧ و (خلى بالك من لولو) ١٩٥٩ وغير ذلك من المسرحيات العديدة .. وقد ذكرت حوالى نصف عناوين مسرحياته لأشير الى مدى سهولة هذا النوع من الكتابة وغزارة انتاج من يفلح فى العثور على « التوليفة » المسرحية الخاصة بهذا النوع من الكتابة . لذلك ليس غريبا ان يكتب كاورد أكثر من ثلاثين مسرحية . وان يكتب فى بعض الأحيان ثلاث مسرحيات فى العام الواحد .

وليس ثمة حاجة الى تلخيص مسرحية « روح مرحة » أو الحديث عن حبكتها لأنها عرضت فى العربية على المسرح التجارى المصرى تحت عنوان (حواء الساعة ١٢) . ولا يأتى عرضها أو بالأحرى احياؤها بعد موت طويل كجزء من موجة « الفارس » المسرحية فحسب ، وانما أيضا لانها تتوافق مع موجة أخرى هى موجة الاهتمام بالأشباح والأرواح والعفاريت وقصص السحر . ويركب هذه الموجة كاتب انجليزى تجارى من كتاب الدرجة العاشرة ـ برغم احتفاء بعض مترجمينا به ـ هو كولن ويلسون . الذى يظهر فى بعض برامج التليفزيون متحمسا لمسالة الأرواح والعفاريت ، ومستفيضا فى الحديث عن تجاربه الخارقة مع محضرى الأرواح وقراءاته فى غرائب فنون العرافة والسحر الأسود . وقد أصدر كتابا أسميكا عن هذا الموضوع بعنوان العرافة ـ بكسر العين ـ The Occult جمع فيه هذه المسائل . وترجمت أعماله الى العربية ـ برغم توقيعه على بيانات المنظمة الصهيونية التى نشرت فى جريدة التايمز قبل عام ـ على انها أعمال جادة تمثل وجه الثقافة أو الأدب الانجليزى المعاصر مثل اعتبار أنيس منصور وكتاباته الصحفية انجازات الأدب العربى المعاصر وترجمتها الى لغة أجنبية . والواقع انه ليس أقرب الى كولن ويلسون من أنيس منصور من حيث ان كلاهما يعيش على تلخيص الكتب ويتوجه بطريقة صحفية ـ غالبا سطحية ـ الى القارىء المتعجل . ويغلف كتاباته برداء خادع من العمق والمعرفة والجدية ـ وكم تمنيت لو شاهد كثيرون ممن يترجمون أعماله

وينشرونها بحماس كاتبهم « الهام » وهو يتحدث « بجدية » عن تحضير الأرواح وعن ضرورة اخذ مسائل الأشباح بالجدية اللائقة بها .

والواقع أن رواج كتب السحر وروايات الأرواح هي المناخ الذي ساعد مع انتشار وازدهار « الفارس » على اختيار هذا العمل بالذات من بين أعمال كاورد العديدة لاحيائه على خشبة المسرح القومي . وقد قام هارولد بنتر باخراج هـذا العمل للمسرح ولاشك أن الاخراج كان جيدا . ولكن هـذا لا يمنعنا من التساؤل عن الدوافع التي دفعت كاتبا مسرحيا تفترض فيه الجدية الى اخراج مثل هـذا العمل . قد يكون التفسير السهل لذلك أن نجاح تجربته في التحول الى الاخراج عندما اخرج مسرحية سايمون جراي « والا فأنا مشغول » . قد أغراه باختيار مسرحية مضمونة النجاح لتجربته الثانية حتى يؤسس لنفسه سمعة جيدة في هذا المضـمار . اذ ان هذه المسرحيـة من اكثر المسرحيـات نجاحا جماهيريا في تاريخ المسرح الانجليزي . ولكن ثمة تفسيرا آخر يرى ظاهرة الترويج للأشباح والأرواح وجها آخر من وجوه ظاهرة انتشار « الفارس » .. وانهما معا أحد محاولات المؤسسة الفنيـة لهدهدة الجماهير وقت الأزمة الاقتصادية وفتح مجالات فرعية متشعبة أمامها تستقطب بها اهتمامها وتحوله بعيدا عن التساؤلات الرئيسية التي قد تتناول جذور النظام وتثير حوله الشكوك .

ان هذه الموجة التي يركبها كولن ويلسون والتي ينضم الى جوقتها الآن هارولد بنتر وكينجزلي ايمس وغيرهم من الكتاب الانجليز المعروفين تنطوي على محاولة جادة لاعـادة تأسيس البعد الميتافيزيقي للحيـاة في مجتمع ضعف أو بالأحرى هزل ايمانه الديني .. وبدأ يتطلب دائما اجابات علمية وعقلية على معظم التساؤلات التي تعن له .

وفي عصر الأزمة الاقتصادية التي تهصر المجتمع الانجليزي وتعتصره تصبح هذه التساؤلات العقلية على درجة كبيرة من الخطورة .. لأنها في محاولتها للبحث عن أسباب الأزمة وجذورها تتناول دعائم المؤسسة الرأسمالية وتوشك أن تهزها ان لم تعصف بها . هنا تظهر مدى الحاجة الى تأسيس بعد غير عقلي للأمور .. ان لم يساهم مباشرة في درء الكثير من التساؤلات فانه يوهن ولاشك الأساس العقلي المحض لهذا الموقف . ويحاول تأسيس بعد ميتافيزيقي مليء بالمخـاوف والتهويلات ان لم يفلح في الاجابة عن هذه التساؤلات فانه يساهم على الأقل في تمويه الأمور

وفى صرف نظر الجماهير عن معظم القضايا الرئيسية التى يمكن أن تدفعها الى التشكيك فى المؤسسة والمواضعات الاجتماعية المسيطرة أو السائدة . ومن هنا فان مجموعة الكتاب التى تروج لمثل هذه الأفكار والتيارات تعد - برغم أو فى الحقيقة الى جانب خدمتها للصهيونية ، فقد وقع ويلسون على احدى بيانات المنظمة الصهيونية كما ان هارولد بنتر يهودى ذو ميول صهيونية واضحة ، بصورة مباشرة او شبه مباشرة كما فى حالة ايمس - أحد الدعائم الأساسية للفكر والفن وبالتالى للمؤسسة المسيطرة . لأنهم بذلك يقفون موقفا واضحا ضد اى محاولة للتغيير الجذرى فى هذا الواقع الاجتماعى . ويكرسون نشاطهم وعملهم الفنى والفكرى لتوطيد دعائم الواقع الراهن والوقوف ضد اى محاولة راديكالية لتغييره .

ولننتقل الآن الى آخر أعمال « الفارس » التى قدمها المسرح الجاد وهى مسرحية دايفيد ستورى (عيد الأم) التى تقدم الآن على مسرح « الرويال كورت » وتقدمها فرقة المسرح الانجليزى . وتؤكد هذه المسرحية استحالة ان يحتمل قالب « الفارس » المسرحى نقدا اجتماعيا جادا ووجهة نظر فكرية واجتماعية ذات مغزى حقيقى ، وصعوبة التوفيق بين المضمون المسرحى الجاد وأسلوب « الفارس » الهزلى . كما تشير من ناحية أخرى الى أن قالب « الفارس » يتطلب فى الحقيقة التضحية بالموقف الاجتماعى والسياسى الواضح للفنان ، والا لما استطاع - كما تتطلب « الفارس » الجيدة - دغدغة أحاسيس المتفرج والتمويه على قدرته على الحكم والتفكير .

والواقع أن مسرحية ستورى هى أكثر المسرحيات التى تعرضنا لها ثراء واحتمالا للتفسيرات الجدية .. ومن هنا فانها لم تستطع أن تحقق النجاح الواسع الذى تحققه الفارس المحكمة البناء عادة . لأن ستورى ككاتب مسرحى جاد لم يرد التضحية بالمضمون الاجتماعى لمسرحيته وانما أراد أن يصل بهذا المضمون الى قاعدة واسعة من الجماهير باستخدام شكل جماهيرى يلاقى بالفعل اقبالا واسعا على مشاهدته .. وفاته ان نوعية الجمهور الذى يقبل على « الفارس » تختلف الى حد كبير عن طبيعة جمهور المسرح الجاد . وان المشاهد يأخذ من أى عمل فنى عادة ما يريد أن يأخذه منه .. فقد يريد قارىء من الرواية أن تساعده على النوم ومن هنا تفوته الكثير من ابعادها .. بينما يريد مشاهد من مسرحية أن تضحكه وتسرى عنه فيغفل عما فيها

من ابعاد اجتماعية وفكرية ان كانت هنـاك أو على الأقـل يفوته قدر كبير منها . وان المساومة التى أراد الكاتب أن يحققها لم تجعل مستوى المسرحية بالقوة التى تجبر المشاهد على تغيير اتجاهه من العمل وتغير من زاوية رؤيته له . وحتى يتضح هـذا علينا ان نتناول العمل ذاته بشىء من الايجـاز .

تحاول مسرحية (عيد الأم) أن تحقق الى جانب الهدف التقليدى للفارس وهو التعرية الساخرة للحياة الداخلية لأسرة عادية وكشف الخبايا الكامنة وراء قناع المظهر المحافظ والخادع ، هدفا آخر أكثر عمقا واهمية وهو رصـد التغير الجذرى الذى حـدث فى سلم القيم الاجتماعية الانجليزية بين جيلين ، والذى يعكس الكثير من التغيرات العميقة فى تركيب المجتمع وتكوين مؤسساته . وتدور المسرحية فى بيت اسرة آل جونسون . وهى مكونة من الأب الذى يتباهى بأنه يمت بصلة قرابة الى الدكتور جونسون واضع أول قاموس انجليزى والى ان بذرة الثقافة اصيلة فى اسرته ، وهو مع ذلك عامل دهان . والأم التى تنحدر من اصلاب عائلة ارستوقراطية عريقة شاهدها الأب الشاب الذى ذهب يدهن منزلهم وهى عارية فى فراش نومها فدخل من النافذة ووقع فى غرامها وضاجعها فوقعت بدورها فى أسر فتوته الجنسية وتركت أسرتها الغنية وهربت معه ، فما كان من أبيها الا أن حرمها كلية من الميراث ومن هنا فقد قدر عليها وهى سليلة الأسرة الغنية ان تعيش حيـاة فقيرة طول حياتها مليئـة بمرارة الندم والمباهاة بالتضحيـة فى نفس الوقت . كما انها مولعة بأن تؤكد كل لحظة عراقة أصلها الطبقى .

وللأسرة اربعة ابناء .. بنتان هما ادنا التى تحبها الأم لأنها تظن انها تشبهها وليلى التى لا تطيقها لأنها تشبه الأب فى كل شىء .. وهى الآن تزرى بالأب بعد ان كبر وفقد قدرته التى سبتها فى البداية ودفعتها الى ترك نعيم اسرتها الارستقراطية وتفضيل الحياة فى جحيم الطبقة العاملة حيث كان هناك نعيم آخر تجد فيه السلوى والتعويض وهو الجنس . وللأسرة أيضا ولدان .. الأكبر هارولد وهو جندى فى سلاح الطيران يهوى نماذج الطائرات وفيه شىء من الطفولة . والثانى جوردون وهو افاق شديد الفحولة بوهيمى تفخر به الأم لذلك لانه يجسد لها شبابها والأسرة تعانى من الضائقة المـالية وتقوم العلاقات فيها على اسـاس الحب / الكراهية . ومع ان الأسرة تعيش فى احدى الشقق الشعبية

المؤجرة من الحكومة لذوى الدخول المحدودة ، فانها تحاول — خلافا لشروط العقد — تأجير احدى غرف الشقة من الباطن حتى يساعدهم الايجار قليلا .. وهى تفعل ذلك فى مداراة وتستر ، تثير السخرية والرثاء وتزود المسرحية بالعديد من المواقف والمفارقات .

ويؤجر شاب من هذه الأسرة تلك الغرفة ، وتأتى زوجته الشابة جودى قبله وتنتظره وهنا يأتى جوردون البوهيمى الذى يبدأ مباشرة فى اغراء الفتاة بطريقة فجة ، وتتهرب منه ولكنه يحكم عليها الحصار ويحدثها عن ضعفه ازاء النساء وعن أحلامه العاطفية التى يكتبها فى كتاب يقرأ لها منه بعض المقاطع . ولما لا يأتى الزوج فى تلك الليلة الأولى يصعد جوردون ويمضى الليلة معها وما ان يجىء الصباح حتى تعرف ان فحولته الجنسية لم تكسر فقط كل تردد جودى بل توقعها فى هواه . ونعرف بعد ذلك أن جودى توشك أن تكون هى التكرار المعاصر للأم مسز جونسون ، لأنها ابنة أسرة غنية غرر بها هذا الشاب فارير وتزوجها سرا على أمل ان يبتز من أسرتها الموسرة مبلغا كبيرا فى مقابل طلاقها بتكتم من جديد . ومع انها هربت معه وتزوجته فانها على خلاف الأم لم تجد غضاضة فى خيانته فى الليلة الأولى . ويؤجر والدها الثرى مستر واترتون مفتشا أو مخبرا بوليسيا خاصا للبحث عن ابنته ويتتبع المخبر البوليسى بعض الخيوط حتى يصل الى منزل آل جونسون الذين يخفون بالطبع حقيقة تأجيرهم لاحدى الغرف من الباطن . وتتعقد الأمور وتستغل الأم الموقف لكسب المزيد من النقود من كل من الأب الثرى والمخبر البوليسى والزوج المحتال . ويجىء الدور على الأب مستر جونسون ليجرب حظه مع جودى التى تعيد له شبابه المفقود. وتأتى أم جودى هى الأخرى فيأخذها الشابان جوردون وفارير الى الغرفة العلوية ويغويانها فتحلو لها اللعبة وتريد هى الأخرى أن تذوق طعمها . وتحل المشكلة بأن تعود جودى التى لم تتزوج بعد الى أسرتها ولا مانع من استمتاعها بقدرة الرجال الثلاثة الجنسية كلما عن لها ذلك .

وتكشف المسرحية بصورة ساخرة عن التغير الجذرى فى القيم الذى حدث بين جيلين . فجودى التى تكرر قصتها اليوم قصة مسز جونسون القديمة تأخذ المسألة بصورة مختلفة تماما . بل أن مسز جونسون نفسها لو قدر لها أن تبقى فى طبقتها القديمة لكانت صورة اخرى من والدة جودى مسز واترتون . وان انتقال مسز جونسون الى

طبقة اقل كان هو الدرع الذى حمى تقاليدها القديمة فى قوقعة التعالى من التغيرات التى انتابت ابناء طبقتها وقيمهم . وتشير المسرحية ايضا الى ان تغير موقف انسان هذه الحضارة الغربية من الجنس – بغض النظر عن انتمائه الطبقى – ليس مجرد نوع من التحرر ولكنه علامة على تغير جوهرى فى فهمه للحياة وفى طبيعة العلاقات الانسانية والطبقية فيه . وان الحواجز الطبقية الكثيفة لاتزال ترى برغم قشرة التحرر او التساهل على المستوى الفريزى . وان الجنس يصبح القضية المحورية فى حياة المرأة عندما تجبرها ظروفها على أن تعيش بلا دور اجتماعى كبير ، ويصبح ايضا وسيلتها للانتقام من الرجل الذى أملى عليها هذا الوضع الاجتماعى الجائر . وبالتالى يفقد معظم ابعاده الانسانية باعتباره احد الصور العميقة للتعبير عن التواصل الانسانى بين ندين .

ومع جدية مسرحية دايفيد ستورى هذه او بالأحرى جدية طموحاتها ، فانها لم تتمكن على الصعيد الفنى والفكرى معا من طرح كل ما كان باستطاعتها اثارته من قضايا او قيض لها أن تظهر فى شكل فنى آخر ، لا يعتمد « كالفارس » على المفارقات السطحية . ولا يريد ان يحول التناقضات الاجتماعية والتحولات التى انتابت القيم والعلاقات الانسانية الى احداث فردية . هذا فضلا عن تضمن المسرحية للكثير من المواقف الزاعقة والأحداث غير المبررة واحتوائها على شخصيات غير موظفة فنيا أو فكريا الا فى أجزاء قليلة من المسرحية ومن هنا أصبحت فى بقية اجزاء المسرحية عبئا ثقيلا على العمل .

تغير الحساسية الفنيــة وأزمة المؤسسة المسرحيــة

كثيرة هى احداث الواقــع الثقافى ومتنوعة ، ولكن خلف كثرتهــا وتنوعها ثمة ظاهرة أو نغمة اساسية تتردد بالحاح واهنة تارة واضحة أخرى وهى ان هناك تغيرا واضحا فى الحساسية الفنية لم يقيض له ان يجد من يستوعبه أو من لديه البصيرة القــادرة على استشراف ملامح الحساسية الجديدة واصطياد أجنتها وهى لاتزال نذرا شاحبة فى الأفق البعيد . وان هناك أزمة تعانى منها المؤسسة البرجوازية فى مجــال الثقافة والفكر والسياسة على السواء .

ومن يتأمل وقائع المشهد الثقافى هنا يلمس تفاصيل هذه الأزمــة خلف واجهة الأحداث .. فلأول مرة تدير انجلترا حكومة ليست لديها أغلبية برلمــانية ، ولم يصوت لها فى الانتخابات العامة سوى ٢٨٪ من الناخبين الذين يئسوا من لعبة تناوب الحزبين دون معالجة اى منهما لأدواء المجتمع الجذرية . وقد انعكس هذا على الحزبين الكبيرين هنا فى صورة صدوع داخلية عديدة تعكس أول ما تعكس مدى حدة الأزمة التى تعانى منها المؤسسة البرجوازية وقد ضعضعتها رياح الأزمــة الاقتصادية العاتية . وفى محاولة لتغيير جو هذه الأزمة الخانقة تجرى هنا الاحتفالات باليوبيل الفضى لتولى الملكة اليزابيث الثانية العرش هنا عام ١٩٥٢ .. احتفالات تستهدف استعادة ثقة الشعب فى مؤسسته وانتهاز الفرصــة لاجراء عمليات شد الوجه والتجميل المطلوبة التى قد

توهم المواطن العادى برساخة مؤسسة البرجوازية وتنسيه أن رياح الأزمة توشك ان تزعزع معظم دعائم ودعاوى هذه المؤسسة .

واذا كان هذا اليوبيل الفضى قد زود المؤسسة السياسية بفرصة ذهبية تشغل الرأى العام وتستثير عواطفه من خلال العودة به الى التواريخ القديمة ، واعادة طبع الصحف القديمة الخاصة بأحداث زواج الملكة وتتويجها فيما يسمى « بالصحف الملكية » فانه لم يزود المؤسسة الثقافية بأى حل لأزمتها .. صحيح أن هناك برامج لحفلات موسيقية تعقد بهذه المناسبة ، أو لمعارض فنية تتواقت معها لكن أزمة المؤسسة الثقافية ليست فى افتقارها الى المناسبات أو قاعات العرض والاحتفال وانما فى افتقادها للأعمال القادرة على التعبير عن تغير الحساسية الفنية .

فالمسرح مثلا يحتاج الى موجة جديدة كتلك التى انطلقت فى منتصف الخمسينات عند عرض مسرحية جون أوزبورن (انظر وراءك فى غضب) ولأنه يفتقر الى هذه الموجة فانه يحتفل بمرور خمسة وعشرين عاما على بداية نشاط اوزبورن المسرحى أو بيوبيله الفضى هو الآخر — وماحدش احسن من حد — كما يقول المثل المصرى . وقد كتب أوزبورن مقالة ضافية بهذه المناسبة يروى فيها ذكرياته عن سنوات بدايات المسرحية .. عن طبيعة المناخ الحضارى والثقافى الذى رافق تفتحه على عالم المسرح .. عن تغير القيم الذى حدث فى الخمسينات والذى ترك بصماته على الجيل الذى تفتح وعيه للحياة فى هذه الفترة .. عن أولى تجاربه العاطفية .. وأول تجربة جنسية له .. باعتباره هذه التجارب جزءا من تكوينه النفسى والانفعالى .. ثم عن عمله مع احدى الفرق المسرحية الاقليمية وراء الستار ، وكيف قاده هذا العمل الى التفكير الجدى فى التعبير عن تجربة الخمسينات واقتناص اجنة الحساسية الفنية الجديدة التى قدر لها ان تسيطر على الواقع الأدبى لأكثر من عقدين من الزمان . وبعد ان بلور رؤاه فى مسرحيته الأولى كان عليه ان يجاهد ليحول هذه المسرحية الى عرض درامى يفتح الطريق أمام جيله من كتاب المسرح ، ومن هنا فانه يتحدث فى مقالته تلك عن تجربة مسرح (الرويال كورت) الذى قدم أعمال هذا الجيل الجديد وعن العقبات والصعوبات التى واجهت هذا المسرح من المؤسسة الثقافية ومن الحركة الأدبية على السواء .

لكن ذكريات أوزبورن ، وان سجلت معالم التغير فى الحساسية فى الخمسينات ، لا تستطيع ان تكتشف ملامح التغير الجديد ، فقد أصبح أوزبورن الآن احد اعمدة المؤسسة الثقافية التى بدأ حياته ضدها . ومن هنا فهو يدافع عن المؤسسة الراهنة وان كان يعى كفنان طبيعة الأزمة التى تحس بها . وقد دفع هذا الوعى بالأزمة فنانى المسرح هنا الى البحث عن مخرج من خلال الترجمة ، وهى الوسيلة التقليدية لبعث الحياة فى الواقع الثقافى كلما نضبت روافد الابداع المحلية . فقدم المسرح القومى (الكامبيللو) لكارل جولدونى الايطالى و (قوة العادة) لتوماس برنهارد النمساوى و (حكايات من غابات فيينا) لأودن فون هورفات النمساوى فى شهر واحد ، بينما قدم مسرح شكسبير الملكى (ايفانوف) لتشيخوف و (العالم القديم) للكاتب الروسى اليكسى اربازوف ، وقد صحب تقديم بعض هذه الأعمال المترجمة وخاصة العملين النمساويين ضجة ثقافية تستهدف ملء الحركة المسرحية بقضية التجريب ، أو اعادة اكتشاف كاتب لم ينل حقه من الاهتمام كما هى الحال مع هورفات الذى اريد له ان يكون قرينا لبريخت واستقدم الممثل والمخرج الألمانى الشهير مكسميليان شيل لاخراج مسرحيته على المسرح القومى فوظف كل امكانيات هذا المسرح الجديد المتقدمة لابهار المتفرج والاستحواذ عليه .

وحتى المسرحية الانجليزية التى ظهرت فى العام الماضى والتى حصلت هذا الشهر على جائزة افضل مسرحية انجليزية فى عام ١٩٧٦ وهى (أسلحة السعادة) لهوارد برينتون لا تحل هذه الأزمة بقدر ما تعبر عنها .. ليس فقط لأن موضوع المسرحية الرئيسى يبلور بعض ابعاد الأزمة عندما يصور المجتمع وكأنه يوشك على الانفجار ، ولكن أيضا لأن افراطها فى استخدام امكانيات خشبة المسرح القومى المتقدمة يشير الى حالة من العقم الفنى تؤكده الاحالات النظرية العديدة التى تثقل المسرحية ، واللجوء الى الانماط لا الشخصيات الانسانية فى التعبير عن الموضوع الذى تتناوله . اذ تقدم المسرحية من خلال أسلوب يعتمد على تتابع المشاهد صورة واقعية للحياة فى المناطق الفقيرة من لندن . صورة تنطوى على بذور اضطراب وشيك وتؤكد استحالة استمرار الأمور على ما هى عليه .. فقد اغلقت معظم المصانع فى المنطقة بسبب الأزمة الاقتصادية ، واخذ عدد من الشبان المتعطلين الضائعين يرتكبون الجرائم فى صورة عبث برىء يسلون به أنفسهم ، وكف الجنس عن استيعاب طاقتهم الزائدة ، لأنهم يفتقرون الى عمل يبرر وجودهم

ويحققون من خلال انفسهم .. اذن فالحل المطروح امامهم هو الثورة .. ولكن المسرحية تنفى هـذا الحل من خلال عرضها لتجربة فرانك ، وهو مهـاجر تشـيكى يعيش فى هـذه المنطقـة الفقـيرة بعد أن هـرب من تشيكوسلوفاكيا .. وتستعرض من خلال تجربته التى كان لها ذات يوم مجد وتاريخ التناقضات المستهلكة والمتهافتة للثورة الاشتراكية من خلال الاستخدام الجاهر للستالينية ولمأساة الحرية الفردية .. ومن خـلال محاولة احدى الفتيات اللائى كن يعملن فى المصنع المغلق جر هذا المهاجر التشيكى الى حياة التجمعات العمالية الصاخبة يسرد تجربته التى تستهدف نفى احلامهم .. وما ان تنهار احلام هؤلاء الساخطين حتى يلجأوا الى الحـل التقليدى وهو الهرب الى الريف الذى تصـوره المسرحية صحراء جليدية قارسـة فى نوع من اغـلاق الدائرة وتكثيف سوداوية الموقف .. وبانغلاق هذا الطريق التقليدى تصرخ المسرحية بأن الواقع لا يطاق وان كل الحلول التقليدية لم تعد مجدية .. لذلك قلت ان (اسلحة السعادة) لا تحل الأزمة بقدر ما تعبر عنها .

فاين الحل .. لا حل سوى المزيد من الهرب الى الماضى واعـادة النظر فيه ، فقد اكتشفت البرجوازية أن النقد الشديد لسلبيات النظام البرجوازى هو أسلم الطرق للمحافظة على جوهر النظـام .. هـذا ما اثبتته لها تجربة « ووترجيت » التى استهدفت اقناع العالم ان الخطأ ليس كامنا فى النظام وانما فى الأفراد .. لهذا حاولت انجلترا أن تجد لها ووترجيت خاصة بها فى فضائح الليدى فولكندر سكرتيرة رئيس الوزراء السابق ويلسون وعشيقته والتى كانت تدير سياسات الحكومة وسياسات حزب العمال على السواء . وان لم تكف هذه الفضائح فلتفتح أسـواقها لتتاح عملية تبكيت الضمير التى تنتاب امريكا الآن على سـنوات الارهاب الماكارثى والتى كان نتيجتها هـذا الكتاب الشـهادة (الزمن الوغد) لليليان هيلمان ، وفيلم وودى آلان (الواجهة) .. وكتاب ليليان هيلمان هو فى الواقع واحد من اهم الكتب التى صـدرت هذا الشـهر .. لأنه يكشف لأول مرة مدى استشراء الارهاب المكارثى وحجمه ، ويزيح الستار عن حقائق عمليات بيع الأصـدقاء وشراء النجاح الاجتماعى وتوزيـع الاتهام على الأعداء أو زملاء المهنة وقد تحولت كلها الى سرطان كريه يلتهم افضـل مواهب الثلاثينات والأربعينات فى كل ميـدان ويصيب بعضهم بعقد لم يبرءوا منها حتى الآن بينما قاد البعض الآخر الى الانتحار أو الانهيار العصبى أو الموت بالسكتة القلبية وادى بالعدد الكبير منهم الى الكف عن العطـاء أو هجرة امريـكا كلية . ويحكى لنا عن القائمـة

السوداء .. قائمة الذين رفضوا الاعتراف أو بيع الأصدقاء أو الاستسلام للارهاب الماكارثى .. وكيف ظلت تطارد المدونين عليها ــ أكثر من ٢٠٠ فنان وكاتب امريكى ، حتى أواخر الستينات فى رزقهم وحياتهم داخل امريكا وخارجها . واذا كان هـذا الكتاب الهام قد أتيح له ان يظهر ضمن تيار الموجة النقدية الكاسحة التى تنتاب الضمير البرجوازى وتحـاول ان تحل ازمة المؤسسة البرجوازية فانه ينطوى بين صفحاته على أكثر من دليل على استحالة حل هذه الأزمة داخل نطاق المؤسسة البرجوازيـة ودون الثورة الشاملة عليها .

المترجم **فبرايـر ١٩٧٧**

طقوس للحب وللحياة على المسرح الانجليزى

لابد لأى حديث عن الوضع الثقافى فى انجلترا أن يبدأ بالمسرح . ليس فقط لأن المسرح هو العالم الفسيح الذى تحس انجلترا انها لاتزال سيدته ، وانها انجبت للبشرية أعظم عمالقته . ولكن أيضا لأن فى لندن ٤٦ مسرحا كبيرا و ١٤ مسرحا تجريبيا وناديا للمسرح وثلاثة مسارح للهواة ، فضلا عن ١٣ مسرحا فى ضواحى لندن - ناهيك عن المسارح المتعددة فى اكسفورد وكيمبريدج وليدز ومانشستر وغيرها من المدن الكبيرة والصغيرة - هذا عن لندن وحدها ، أكثر من سبعين مسرحا أو عرضا تقدم على خشبة المسرح اللندنى وحده كل ليلة . كيف يمكن لعين غريبة أن تدلف الى هـذا العالم المترامى الأطراف ؟ وأى دليل يمكن أن يقود خطواتها فيه ؟ بدأت أسأل والسؤال عصا الغريب ومتكأه ، ما هى أهم المسرحيات التى تعرض على خشبة المسرح اللندنى هذه الأيام ؟ ! وبدا سؤالى غريبا ، كيف يمكن لشخص أن يحيط بكل ما يعرض على المسرح اللندنى . مهما كانت درجة اهتمامه بالمسرح وشغفه بعروضه .. ان هذا عالم واسـع لا يمكن أن يجد عند واحد مفتاحه .. ولكن ثمـة مجلة أسبوعية همها أن تجيب على مثل سؤالك هذا هى (ماذا فى لندن الآن) أو (ماذا يقدم فى لندن) وبحثت عن هذه المجلة ، ووجدت فيها تفاصيل ما يقدم فى كل هذه المسارح العديدة التى أحصيتها قبل سطور ... ومع التفاصيل بدا الاختيار صعبا .. كان هنـاك موسم لأعمـال موليير تقدمه الكوميدى فرانسيس على المسرح اللندنى بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاة موليير فى (الأولدفيتش) وكان هناك اخراج جديد (لماكبث) الأولدفيـك ومسرحيـات عديدة لشكسبير بمناسـبة اقتراب عيـده

السنوى .. كانت هناك (ريتشارد الثانى) و (سيدان من فيرونا) و (روميو وجولييت) وقراءات من الشعر الشكسبيرى ولكنى آثرت ان أشهد شكسبير فى ستراتفورد ـ قريته ـ حيث يقدم فى عيده السنوى فى شهر مايو اخراج جديد لعدد من مسرحياته كل عام .. وكان هناك عدد من المسرحيات الشهيرة التى شهدنا بعضها فى القاهرة مثل (بيت الدمية) لأبسن و (يرما) للوركا ومسرحيات ليوجين اونيل (الامبراطور جونز) وتينيس وليامز ومسرحية تجريبية لأرابال هى (طقوس من أجل القاتل الأسود) فضلا عن أكثر من عشر مسرحيات من ذلك النوع ندعوه عندنا بالمسرح الشامل الذى يسمى هنا بالمسرحيات الموسيقية ويوشك هذا الاسم أن يصبح جنسا مسرحيا له خصائصه المتميزة كالأجناس التى عرفناها من قبل من كوميديا وتراجيديا وفارس وميلودراما وبيرليسك وغيرها .. والرفيو هو عمل مسرحى يتكون من مزيج من الحوار والرقص والغناء ويستهدف عادة السخرية القائمة من الأحداث أو العادات أو الأفكار السائدة ... وينطوى دائما على نغمة من النقد الحاد .. وتحت هذا الجنس المسرحى الجديد .. لكن كيف يمكن أن اختار واحدة أو اثنتين من بين أكثر من عشر مسرحيات من هذا النوع وحده تعرض على المسرح هنا .

وبدأت ابحث عن مقياس آخر ، وقلت فلأتخذ من مدة عرض المسرحية مقياسا ... وكان بين هذه المسرحيات الشاملة (الرفيو) ثلاث مسرحيات تجاوز ما قدم من عروضها الألف عرض وبالطبع لم أجعل مدة العرض مقياسى الوحيد لأننى لو فعلت ذلك لكان على أن ابدأ بمسرحية اجاثا كريستى (المصيدة) التى دخلت منذ شهور عامها الحادى والعشرين ـ وكانت هذه المسرحيات الثلاثة هى (هير ـ شعر) و (أوه كلكتا) و (يسوع المسيح أعظم نجم) وبدأت بمسرحية (شعر) ليس فقط لأنها اطول هذه المسرحيات عرضا فقد تجاوز ما قدم منها ١٧٠٠ عرض ، ولكن ايضا لأننى كنت قد سمعت وقرأت عنها من قبل ذلك كثيرا ... وذهبت الى مسرح شافتسبرى الذى تعرض فيه مسرحية (شعر) ، ولأول وهلة فاجأتنى اسعار الدخول .. كنت قد سمعت عن ارتفاع أسعار المسرح فى انجلترا لكنى لم اكن اتصور ان هذا يعنى ان تحتاج الى اكثر من جنيه لتحصل على تذكرة اعلى المسرح واذا حلمت بأن تجلس فى مقدمة الصالة فان التذكرة الواحدة هناك تكلفك ما يقرب من اربعة جنيهات ـ وهو مبلغ يكفى لايجار غرفة مؤثثة فى

اكسفورد لمدة اسبوع على سبيل المثال .. لكن ماذا يمكن أن تراه بعد أن تدفع هذا المبلغ الكبير .

ما ان تدخل الى المسرح حتى تشعر بأنك غريب وسط هذا الجمهور من الشباب والفتيان الصغار بأنك أجنبى فى عالم من الشباب المبتهج بنفسه ، المحتشد فى حفل خاص به ، يشعر بخصوصية هذا الحفل ولا يعبأ بالمتطفلين على عالمه من أمثالى الذين لاتزال فكرتهم عن المسرح مدثرة بمهابة الطقوس الاغريقية القديمة . ان مفهومهم عن المسرح جد مختلف انه أقرب الى قاعة الرقص منه الى المسرح التقليدى .. صحيح أن المسرحية تعرض من حيث المكان فى مبنى مسرح تقليدى يصطف المشاهدون أمام حائطه الوهمى الرابع ، ولكن ذلك لأنها لم تستطع أن تشيد لنفسها عمارتها المسرحية الخاصة بعد ومن هنا فانها تحاول — قدر الامكان — ان تجرى بعض التجديدات والتبديلات فى العمارة المسرحية التقليدية . فأزالت جوانب الخشبة المسرحية نهائيا ، ربما لكى تقضى على فكرة الحائط الرابع تلك ، وخفضت من ارتفاع خشبة المسرح التقليدى قدر الامكان عن أرضية الصالة حتى يصبح المسرح أقرب الى ساحة المرقص الحديث منه الى شكل المسرح التقليدى .. وفى العمق فى يمين المسرح ثمة هيكل لعربة أو لقاطرة حمراء تجلس عليها فرقة الجاز الموسيقية .. اما بقية ساحة المسرح أو المرقص الواسعة الفارغة فهى مطلية بلون رمادى كامد أقرب الى لون أسفلت الشوارع .. وفوقها كتبت الكثير من العبارات المكتوبة هنا على أسفلت الشوارع مثل — ممنوع وقوف السيارات هنا .. اتجه شمالا .. لا تعبر من هنا .. اتجه الى أسفل ببطء .. هذا الطريق اتجاه واحد .

فوق هذه الأرضية المليئة بالأوامر والنواهى ، أو فوق أرض الشارع — الواقع — الأوروبى الراهن تدور هذه المسرحية .. وما ان تطفأ أنوار الصالة ، لا أقول وما أن تضاء أنوار المسرح لأن أنوار المسرح مضاءة من البداية ، حتى ينطلق ضجيج موسيقى زاعق يصم الآذان ، هذا الضجيج الموسيقى الزاعق هو ما يعتبره بعض النقاد هنا حاجزا صوتيا خاصا تبدأ به (هير) تحدياتها الصارمة لهذا العصر ، وللجمهور الذى تربى على الموسيقى الهادئة والعروض المسرحية الرصينة ، وهو فى نفس الوقت لحن داع للجمهور الجديد الذى تخاطبه (هير) والذى يحيا ايقاعا مغايرا ويعبر عن نفسه بشكل مختلف .

والمسرحية كلها هى محاولة هذا الجيل للتعبير عن نفسه ، بايقاعه الخاص وتصوره الخاص وأسلوبه الخاص .. وهى لذلك توشك الا تكون مسرحية بالمعنى الذى الفناه للمسرحيات .. انها احتفال ذاتى خاص من احتفالات هذا الجيل الجديد من الشباب ، اذ تحس ان أبطالها يتغنون بأنفسهم ، وأنهم مبتهجون بالعرض وبالعمل وكأنهم لا يعملون ولا يمثلون بل يستمتعون بالعرض ويمارسون عبره طقسا من طقوس حياتهم وبهجتهم واحتجاجهم معا .

وبهذا فانك تخال نفسك معها فى منتدى ليلى لشباب هذا الجيل وليس فى مسرح . الموسيقى الصاخبة تعزف ، والرقص والغناء التلقائيان يدوران .. فالمسرحية تريد دائما ان توحى لك بهذه الانفتاحة وهذه التلقائية التى تلغى بها احساسك بأنك امام عمل مسرحى مرسوم ، ولكن تلقائياتها هذه هى التلقائية المنظمة أو التلقائية المحسوبة ، التى تعقد توازنا دقيقا بين نزوعها الى ايهامك بهذه التلقائية المتفجرة ، ورغبتها فى الحفاظ على جماليات العرض المسرحى الجديد الذى تقدمه ... وعلى خط هذا التوازن الدقيق تدور كلها حول محور واحد هو البحث عن معبود دينوسيوس جديد ينطلق من الاحتفال به مسرح جديد كما انطلق المسرح اليونانى والمسرح الأوروبى — من احتفالات ديونسيوس القديم .. والمعبود الجديد الذى تقدم المسرحية صلواتها فى محرابه اقرب الى آلهة الزنوج البدائية وصلوات المسرحية له تدور على الايقاع الزنجى السريع العنيف ، وتتخذ من (الشعر) طوطما لهذه العبادة الجديدة .

لكن ما الذى تنطوى عليه هذه الصلوات الجديدة التى يمتزج فيها العنف بالصخب بالثورة بالجنس بالاحتجاج بالاستسلام بالتمرد بالطهارة والعودة الى كنه الدين المسيحى تارة والى كنه الطبيعة اخرى ، بكل شىء ؟ .. هل يمكن أن نعتبر هذا الخليط المدهش من المشاهد والاستعراضات والأغنيات ثورة احتجاج على الحضارة الغربية فى لحظة من لحظات ضعفها وتحللها ؟ لا اظن ذلك ، فهذه المسرحية ليست صرخة احتجاج على العصر أو الحضارة — برغم كل ما فيها من تهكم مرير على كل شىء — ولكنها الابنة الطبيعية لهذا العصر ولهذه الحضارة ، انها العمل الذى اندغم فى العصر واستعار ايقاعه ورؤيته . انها تدور فوق أرض هذا وبعد تسليمها الضمنى — كما تقول أرضية المسرح — بكل أوامره ونواهيه — انها تنطلق من فوق أرض الشارع الأوربى ، تسخر من كثير من قيمه ونواهيه ولكنها لا تجد مناصا من تشييد حياتها والحلم

بمستقبلها فوق ارض هذا الشارع نفسها ، وهي تعلم أن الحضـــارة الأوربية قد وصلت مؤسساتها الى درجة من الرسوخ والتفسيخ يصعب معها تغييرها او التمرد المجدى عليها ــ ومن هنا كان تسليمها بكل هذا الواقع وانطلاقها فوق أوامره ونواهيه لتشييد حلمها الجديد . وتبدأ المسرحية هــذا الحلم من التسليم بأن الحضــارة الأوربية ــ برسوخها وتفسخها معا ــ لم تترك للجيل الجديد نطاقا كبيرا لممارسة حريتــه خلاله . كل شيء يسير كما هو وليس لك حق تغييره ــ النطاق الوحيد المسموح لك بممارسته حريتك الخاصــة فيه لا يتعدى نطاق جسدك ذاته ــ انه الشيء الوحيد الذى لك مطلق الحرية فيه .. تستطيع أن تستمع به ، تؤلمه ، تدمره ، تحافظ عليه ، كما تشاء . وبهذا الجســد وداخله وحــده تستطيع أن تمــارس ثورتك واحتجاجك وتمردك وكل شيء . ولذلك فان اعنف تهجم وتهكم فى المسرحية هو على هؤلاء الذين يريدون أن يمدوا نطاق قوانينهم وأوامرهم ونواهيهم الى داخل هذا الجسد نفسه ان اعنف ما توجهه المسرحية من هجوم هو لصانعى حرب فيتنام الذين يسوقون الشباب الأمريكى اليها مقررين بذلك مصير جسده . او بالأحرى ، حاكمين على هــذا الجسد بالاعدام ، او على الأقل بالحرمان من الحرية التى ينبغى ممارستها بنفسه ولنفسه . ثم تؤكد هــذا المعنى مرة اخرى باحتفائها الشديد بالحب كقيمة من أسمى قيم الحياة وأجدرها بالتقديس .. والحب عند (هير) والجنس شيء واحد .. أو بالأحرى أن الحب والجنس وجهان مختلفان لجوهر واحد هو الحياة ، الحياة المليئة بالحب والسلم والتلقائية والسعادة . الحياة التى تحلم (هير) بصياغة جديدة لها تمتزج فيها بدائية الحضارة الزنجية بتحرر ــ ولا أقول يتحلل ــ الشباب الأوروبى . ومن هنا فان (هير) كحلم تشير الى الروح الزنجى ، او الى يقظة الروح الزنجى فى أغوار الشباب . وربما لهذا تحرص (هير) على أن يكون بين افريق ممثليها عدد كبير من الزنوج والزنجيات ــ تصوغ من خلال المزاوجة الدائمة فى مشاهد الحب والجنس ، بينهم وبين بقية الشباب الأوروبى فكرتها عن ضرورة اللقــاح بين تلك الحضـــارة الأوروبية التى أوشك الحاحها على العقل وحده وتضخم الطابع الحسابى فيها ان يقضى على قلبها الذى اصابه الضعف والوهن منذ زمن طويل .. وبين تلك الحضـــارة الزنجية التى تتفجر حسا وتوهجا وتلقائية .. والتى يستطيع تدفقها الحسى أن يقبل الجسد الأوروبى الضامر من مهاوى الاعتماد على العقل وحده ، حتى أوشك أن يضعف فى طريقه بالجسد والحياة وبالحياة كقيمة جسدية قبل كل شيء آخر .

هذا ما تنطوى عليه فى اعتقادى صلوات هذه المسرحية الجديدة .. انها تنطوى بالطبع على تحقير للقتل وعلى ضيق بالكثير من القيم والمواضعات الاجتماعية . وعلى حس قوى بالتفاؤل تعرب عنه اغنيتها الختامية « ولكن ستشرق الشمس » ودعوتها الى الجمهور للرقص معهم على ايقاع هذه الأغنية الصاخبة المتفائلة معا ، ولم يلب هذه الدعوة — ليلة ان شاهدت المسرحية — سوى عدد قليل من الشباب الصغار . هذا العدد القليل من الشباب الذين صعدوا الى المسرح وواصلوا الرقص مع فريق المسرحية ، هم الذين استطاعوا أن يخترقوا الحاجز وان يندغموا فى حلم (هير) وفى واقعها معا .. واذا أشار عدد هؤلاء الشباب الضئيل الى شىء ، فالى ان الدعوة التى تدعو اليها (هير) من خمس سنوات لا تزال دعوة طبيعية ، تفعل أثرها ولكن ببطء شديد ، ولن تستطيع الأيام وحدها أن تحكم على هذه الدعوة أو عليها .

بعد مسرحية (هير) شهدت (أوه كلكتا) .. وهى دفيو آخر من نفس النوع .. ولابد من البداية ان اشير الى انه ليس ثمة اى علاقة من بعيد أو قريب بين اسم المسرحية وبين المدينة الهندية المعروفة بهذا الاسم ... ولكنه مجرد اسم لا معنى له كما أن اسم (هير) هو الآخر لا معنى له ولا علاقة مباشرة بينه وبين المسرحية .. ومع ان الأغنية الأساسية فى المسرحية اسمها (أوه كلكتا) كما أن الأغنية الأساسية فى (هير) اسمها هى الأخرى (هير) الا أن الاسم فى حد ذاته لا معنى له .. وقد تناولت المسرحية نفسها مسألة الاسم هذه فى داخلها مؤكدة على انه مجرد اسم لا معنى له .

هذه فقط ملاحظة عابرة اردت ان ابديها قبل أن اتحدث عن المسرحية ذاتها . وهى مسرحية لا نستطيع فهمها جيدا بغير فهم (هير) لانها تسير ببعض الخطوط التى طرحتها (هير) الى نهاياتها ، وتغالى فى ذلك الى حد الشطط احيانا ، والابتذال أخرى . واذا كنت قد اكتفيت بتحليل (هير) لأنه قد سبق أن كتب عنها فى العربية عدة مرات وعرضت هذه الكتابات العربية لأحداثها . فانها لابد قبل اى تحليل لمحتوى (أوه كلكتا) أو لمبناها أن أتحدث عن جزئيات العرض وتسلسلها ، لأننى أظن أن أحدا لم يكتب من قبل بالعربية — بالطبع — عن هذه المسرحية .

ومسرحية (أوه كلكتا) مكونة من فصلين يتكون أولهما من ثمانية مشاهد وثانيهما من ستة مشاهد والمشاهد كلها — كما فى (هير) — من

الابيسودى .. كل مشهد يوشك ان يكون مستقلا ، يوحى عدم ارتباطه بالمشاهد السابقة او اللاحقة بشيء من التفكك ولكنه يشارك بدور ما فى بلورة المحتوى العام للمسرحية وفى صياغة المناخ واحداث التأثير الذى تبتغيه . ولكل مشهد من هذه المشاهد عنوان خاص به . ولنبدأ بالمشهد الأول وعنوانه (خلع الثياب) وهو عبارة عن رقصـــة لكل فريق المسرحية على انغام اغنية الغرض الأساسية (اوه كلكتا) وهم يرتدون أرواب الحمام التقليدية ، ويبدأون بالتدريج فى تعرية اجسادهم ويستمر هذا العرى التدريجى فى التصاعد مع اللعب بتشكيلات الحركة والاضاءة جماليا حتى ينتهى المشهد بالعرى الكامل ... وبعد الاظلام تظهر خـلال استخدام خاص للفانوس السحرى يسمى (بالنافذة المفتوحة) بعض الصــور والرسوم التى تمهد لظهور لافتة المشهد الثانى بعنوان (الاهانات اللذيذة) وهو مشهد تمثيلى خالص لا رقص فيه ولا غناء ، ويتم بملابس تنتمى الى القرون الوسطى ، يدور بين شاب استدرج فتاة الى قلعة من قــلاع هــذا العصر وحاول بخدعة ما ان يقيدها الى الحائط وان ينتزع ثيابها ويعتدى عليها . وعندما يفعل تصرخ الفتاة وتسب وتعترض . وفجـأة يقيد الشاب هو الآخر الى كرسى بعيد فتتراخى الاهانات ويحل محلها نـوع من المطارحــة التى تكشف عن التناقض بين الرغبــة الحقيقيــة وما يفرضــه عليها المجتمع من كوابح . وتكشف عن الجـانب اللذيذ فى هذه الاهانات التى يفرض علينــا المجتمع مقاومتها بعنــاد حتى تتحقق للفرد تلك الســلامة الداخلية التى تنهض على التوازنات الدقيقة بين رغباته الفعلية وما ينبغى عليه أن يسلكه فى المجتمع حتى يحظى باحترام هــذا المجتمع له . وبعد هذا يبدأ المشــهد الثالث بصـورة للشــاعر الانجليزى جون دون (١٥٧٣ ــ ١٦٣١) تحتها ابيات مقتبسة من شعره ولكن بشيء من التعديل .. وعنوان هــذا المشهد (مع مدرسته تلك ، فليذهب الى الفراش) والمشهد كله عبـارة عن اعداد لاحدى قصـائد جون دون تغنيها تلك المدرسة التى تتحدث عنها هذه القصيدة وهى عارية تماما ومضطجعة على (صوفا) فى زاوية المشهد ــ فى محاولة من المسرحية لأن تكشف ، حتى فى نص لهذا الشاعر الانجليزى اللاهوتى الذى رسم كاهنا والحق كقسيس ببلاط جيمس الأول وامتلأت اشعاره بالعظات الاخلاقية والصلوات الصـوفية التى تعد من اعظم الأشـعار الميتافيزيقية فى القرن السابع عشر ، ان تكشف حتى فى نص عن هــذا الشاعر بعدا جنسيا واضحا .. واذا كان الأمر كذلك ، فلابد كما يقول

عنوان المشهد الرابع (ان نجيب كل الاجابات الصادقة) وهو مشـهد تمثيلى بين أسرتين تزور أحدهما الأخرى ، ويكشف المشهد عن طريق الصدفة فى الحوار اللعب بالالفاظ المزدوجة للكلمـات والكنايات عن البعد الجنسى خلف واجهة التهذيبات التقليدية والأحاديث الرسمية ، وعن ان الكثير من التقاليد الأوروبية تنطوى على نزعات جنسية تم احباطها أو تحديها ــ اما المشهد الخامس فهو مشهد غنائى عنوانه (حاشية على خمسة خطابات) وهو عبـارة عن خمسة ممثلين كل منهم يقدم اعدادا غنائيا لخطاب من الخطابات التى ترسـل الى محررى أبواب المشاكل فى الصحف وتعرض لمشاكل القراء .. او هى خمسة اصـوات فى اغنيـة واحدة عنوانها (عزيزى المحرر) وفى القسم الأول من المشهد نتعرف على خمســة خطابات من الخطابـات التى ترسـل الى (عزيزى المحرر) فى الثلاثينات من هذا القرن . أما فى القسم الثانى من المشهد ويؤديه نفس الممثلين فنتعرف على خمس خطابـات أخرى تلقاها (عزيزى المحرر) عام ١٩٧٣ .. ومن خـلال الهوة الفظيعة بين طبيعة لغة ولهجة ومشاكل خطابات الثلاثينات وخطابات السبعينات ... تبرز المسرحية الاتجـاه نحو العرى فى المجتمع الأوروبى ونحو الصراحة فى معالجة قضايا الحب والجنس فيه . وفى المشهد السادس (اسم الفاعل : اسم المفعول) وهو عنوان مستمد من قواعد النحو نجد محاضرة من طراز غريب عن أنواع العلاقـات الجنسية وعن بعض مظـاهر الانحراف والشذوذ فى هـذا المجال . أما المشهد السابع (ملابس الامبراطورة الجديدة) فانه يوشك أن يكون تكرارا لمـا يريد أن يقوله مشهد الخطابات ولكن بشكل آخر . انه يعقد مقارنـة بين مـلابس القرون الوسطى ومـلابس الامبراطورة الجديدة .. اى امرأة العقد الثامن من القرن العشرين . وهو لا ينكر ان ملابس الامبراطورة القديمة كانت مثـيرة للغرائز كمـلابس الامبراطورة الجديدة . بل ربما يميل الى أن الملابس القديمة كانت أكثر اثارة بقدر ما كانت أكثر مغالاة فى الاحتشام . ولكن الملابس الجديدة عنده أكثر صراحة ومباشرة وبالطبع عريا . وبعد هـذا يجىء المشهد الأخير فى هذا الفصل ، وهو مشهد يوشك أن يكون بلورة غنائيـة استعراضـية لكل ما انطوت عليه المشاهد السابقة من تلميحات فهو استعراض كامل العرى مصحوب بأغنية (أكان الأمن طيبا بالنسبة لك أيضا) ... يتم فيه مزج شاعرى بين الرقص والبالية البنتوميم والغناء ، وينتهى به الفصـل الأول من المسرحية .

ويبدأ الفصل الثانى بأغنية راقصة أخرى عنوانها (الكثير . . . حالا) وهو مشهد يتصاعد فيه ايقاع المسرحية نحو المزيد من الصراحة الصادمة فى الكلمات والحركات يوشك معها أن يكون نوعا من عروض البرنوجرافيا ، ولكنه نوع خاص لا يركز على الاثارة بقدر ما يتجه الى الاهتمام بالتشكيلات الجمالية العارية التى تتقطع معها الانفاس كما يقول ناقد الصنداى تايمز ، والذى يمهد لأكثر مشاهد المسرحية شاعرية وجمالا وهو مشهد (واحد لواحد) وهو عبارة عن رقصة باليه لراقصتين — راقص وراقصة — عاريين تماما وتدور الرقصة حول العلاقة بين الرجل والمرأة فى مختلف درجاتها ومستوياتها . وبعد ذلك يجىء المشهد الثالث بعنوان (الحديقة المثيرة للدوار) وهو مشهد من أكثر مشاهد المسرحية ابتذالا وسقوطا ، لانه يفتقر الى التبرير الفنى الذى يمكنك أن تعثر عليه بدرجات متفاوتة خلف بقية المشاهد وربما أرادت المسرحية بحدة هذا المشهد ومباشرته أن تكسر شاعرية الرقصة السابقة وان تؤكد ان الحياة تنطوى على الشعر والابتذال فى وقت واحد . . . انه مشهد عن عملية جنسية فى المعمل وعن القياسات الخاصة بها والتى تتناول مدى ومقدار الطاقة التى يبذلها الكائن البشرى فى هذا المجال ولكنه يتم بطريقة سوقية ويعد مفتتحا لبقية المشاهد السوقية فى هذا الفصل . فالمشهد الرابع ، وهو بعنوان (حتى تصرخ مهتاجة) لا يقل سوقية عن هذا المشهد وان كان هناك ما يشده الى مناخ المسرحية وما يمنحه قدرا من التبرير . انه عن امرأة عجوز ما أن تجد فرصة للحديث بصراحة حتى تطلق رغباتها المكبوتة خلف قناع السن والاحترام ، واشواقها الى تجربة المضاجعة فى هذا السن . الى هنا وليس فى المشهد ما يثير النفور . . لكن ما ان تبدأ هذه الأشواق فى التحقق وتتصاعد الصرخات ويتحول المشهد الى ايقاع كوميدى ضاحك حتى تلمس بعض الجزئيات السوقية المثيرة للتقزز . بعد ذلك يأتى المشهد الخامس (أربعة فى اليد) وهو مشهد يعتمد أساسا على عروض الفانوس السحرى التى تقدم بعض المشاهد البرنوجرافية لأربعة من المشاهدين الذين يتناوبون التعليق الساخر عليها . وبعد ذلك يأتى المشهد الأخير فى المسرحية وهو عبارة عن رقصة غنائية تذكرك برقصة (هير) الأخيرة وبعنوان (هيا . . . معا) وهى رقصة تؤديها مجموعة ممثلى المسرحية وممثلاتها وهم عرايا تماما وتدعو فيها الجمهور الى أن يتخطى كل الكوابح وان يعبر عن رغباته واشواقه بتحرر وانطلاق .

وبعد هذا العرض السريع لمسرحية (اوه ... كلكتا) نحس ان هذه المسرحية امتداد ما لمسرحية (هير) لأنها تدعو مثلها الى الحب والجنس وتحاول ان تجعلهما المحور الأساسى للحياة الحلم التى تنشدها المسرحية ... واذا كانت (هير) تعالج دعوتها من زاوية حضارية تهتم كثيرا بطبيعة العصر وقضاياه السياسية والاجتماعية ، فان (اوه كلكتا) تتناول دعوتها من زاوية فرويدية خالصة ، تستفيد من كتابات الماركيز دى صاد ومن تعاليمه ولكنها تتناول كل شيء تستخدمه او تستفيد منه من وجهة نظر فرويدية خالصة . وهـذا الاتجـاه الواحدى فى النظرة والمنطلق هو ما يجعل (اوه كلكتا) برغم كل ما فيها من عرى وتقديس لجمال الجسد الانسانى وقيمته ، اقل قيمة وتاثيرا من (هير) واقل منها خصوبة واثارة الخيال . وقد لاحظت ان المسرح فى (هير) برغم تجاوزها ١٧٠٠ عرض كان ممتلئا حتى آخره ، بينما كان المسرح (اوه كلكتا) برغم كل هذه المشهيات ، وبرغم انها تجاوزت الف عرض فقط ، كانت به مقاعد كثيرة شاغرة ... ايعنى هذا ان الاقبال هنا يتزايد على العرض المسرحى كلما ازدادت درجة جديته وعمقه ؟ ربما ، لأننى ايضا حينما حاولت ان احصل على تذكرة لمسرحية (يرما) لم استطع الحصول عليها الا بعد عدة أيام وبشق الأنفس ... و (يرما) عرض شاعرى الى أقصى حـد ليس فيه أى ذرة من الاثـارة ، ولكن فيه الكثـير من الاعمـاق والظلال ... ولم استطع طوال الوقت أن افلت من انشوطة المقارنة الدائمة بين (يرما) هذه وبين (يرما) التى شهدتها على المسرح المصرى قبل سنوات ... لكن تلك قصة اخرى كما يقولون ...

فلنتركها لرسالة قادمة .. ولنكتفى هذه المرة بتلك الجرعـة من طقوس المسرح الانجليزى الخاصة للحب والحياة ، ولديونيسيوس الزنجى الجديد المتلىء بالحس والشهوة . المستوعب لايقاع هـذا العصر الراغب فى الانفلات منه فى آن .

القسم الثالث

روافد أجنبية لاثراء المشهد المسرحي

مسرحية المنولوجات المتقاطعة

لا يكف الكاتب المسرحي الجديد عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحى ولا عن البحث الدائم عن اساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معا . ولا يقنع الكاتب المسرحى الجديد بأن هنـاك نهاية للتجربة مع الشكل او حدودا للعالم الذى يمكن عرضـه على خشـبة المسرح المحدودة المساحـة واللا محدودة الامكانية . ومن هنا فانه يحاول أن يمكن هذه الخشبة ذات الامكانيات اللامحدودة من استيعاب العالم الخـارجى بصورة جديدة لا تحاكيه ولا تعلق عليه وانما تقدم شهادة عنه وتقطيرا لمختلف عناصره وتناقضاته وقضاياه . والمغامرة المسرحية التى اتناولها هنا تحاول أن تبرهن لنا بصورة درامية ومجسدة ان خشبة المسرح لا حدود لامكانياتها ولقدرتها على تقديم تجربة جيل بأكمله دون اللجوء الى المحاكاة ولا حتى الى تناول انعكاسات هـذه التجربة على مجموعة محدودة من الشخصيات التى تقوم بينها علاقات درامية ما ، وانما من خـلال اللجوء الى ما يمكن تسميته بتكنيك الأصوات المتقاطعة أو المنولوجات المتقاطعة الذى يشبه الى حد كبير تكنيك لعبة الكلمات المتقاطعة .

وبرغم جدة تكنيك هذه المسرحية فانها استطاعت اجتذاب اهتمام الجمهور والنقاد على الســواء . فقد حصلت على مجموعـة كبيرة من الجوائز المسرحية هذا العام ، لاتزال تعرض على أكثر من ثلاثة مسارح فى لندن وجلاسجو وادنبرة . هذه المسرحية هى (ابناء كينيدى) للكاتب المسرحى الشاب روبرت باتريك . وهى كما يشير عنوانها مسرحية أمريكية

وليست انجليزية ، ولكنها بسبب طبيعـة موضـوعها وبنائها المسرحى ورؤيتها الفكرية قد لقيت تجاوبا ملحوظا من كل من الجمهور والنقـاد على السواء . ومؤلف هذه المسرحية ـ باتريك وايت ـ كاتب امريكى شاب ينتمى الى الجيل الذى تتناوله مسرحيته والى تلك الحركة المسرحية التجريبية المعروفة باسم off-off Broadway أو خارج ـ خارج برودواى .. وهى الحركة التى خرجت على المسرح التجريبى الذى اعلن خروجه على تقاليد برودواى ـ مملكة المسرح التجارى الأمريكى ـ وقيمها الفنية والدرامية والتى عرفت باسم Off Broadway وكانت تقدم اعمالها فى مسارح صغيرة فقيرة الاعداد زهيدة التكاليف ، ترفض أسلوب مسارح برودواى التقليدية فى الانفاق ببذخ على الأعمال المسرحية بصورة تحول معها المسرح الى تجارة ضخمة قبل أن يكون فنا انسانيا . وكانت حركة خارج ـ برودواى رغم رفضها لأساليب المسرح التجارى متمسكة الى جد كبير بشكليات العمل المسرحى من مسرح وخشبة وديكور .. الخ ولكن حركة خارج ـ خارج برودواى نفضت أيديها من كل هذه الشكليات واصبحت تقدم اعمالها فى بدرومات البيوت القديمة ، أو فى البارات ، أو المقاهى او حتى فى الشوارع أو الميادين .

روبرت باتريك ابن هذه الحركة المسرحية التجريبية الثائرة التى كانت بدورها ابنا طبيعيـا لمرحلة تاريخيـة هامة فى التاريخ الأمريـكى الحديث . كتب على مسرحياته الأولى وشارك فى تقديمها ضمن اطار هذه الحركة المسرحية التجريبية مثل (الدائرة الذهبية) و (زهـرة انثوية) و (ليلى من وادى العرائس) و (الاعيب روبرت باتريك المسرحية الرخيصـة) وغيرها من الأعمال المسرحيـة العديدة . غير أن (ابنـاء كينيدى) هى المسرحيـة التى حققت له الشـهرة وجذبت اليه انظـار المسرحيين والجمهور على السواء . وتقدم المسرحية كما يشير عنوانها بوضوح ابناء عصر كينيدى أو جيل الستينات فى امريكا .. وقد كان الكاتب واعيا بأنه يتناول عقدا كاملا من تاريخ امريكا ، لذلك فانه وان كان قد بدأ كتابة هذه المسرحية عام ١٩٦٨ الا انه تحقق ـ كما يقول فى حديث اجرته معه مجلة Plays and Players فى مارس المـاضى ـ انه لابد أن ينتظر حتى نهاية هـذا العقد ، وحتى تمر فترة كافية لاستيعاب احداثه وتتبع مصائر نماذجه الأثيرة . وقد تأخرت شهادته عن الستينات الى منتصف السبعينات ولكن دون التأخـير كان من الصعب ان تحقق شهادته هذا العمق والشمول .

وحتى تستطيع المسرحية استيعاب جوهر هـذا العقد المأساوى الغريب فى تاريخ أمريـكا وجدت لزاما عليها أن تتجاوز فـكرة الحوار المسرحى وأن ترفضها أساسا . فاذا كانت كل الأعمال المسرحية تنهض على فكرة الحوار فان هذه الفكرة الأساسية فى البنيان المسرحى معادية لجوهر مرحـلة الستينات الأمريكية التى انعدم فيها الحوار بشـكل يوشك أن يكون كليا . وكل الشخصيات التى دعت الى قيام حوار داخل المجتمع الأمريكى على اى مستوى من المستويات انتهت نهايات فاجعة .. مات كنيدى مقتولا ، واغتيل لوثر كينج لأنه كان يدعو هو الآخر لكسب الحقوق الزنجية عن طريق الحوار . وحينما أرادت مارلين مونرو أن تتمرد على صورتها كربة للجنس وان تحقق حوارا بين الجسد والعقل انتهى بهـا الطريق الى الانتحـار . وقتلت هراوات البوليس الأمريكى وطلقاته عشرات من الشباب الأمريكى الذين ارادوا أن يرفعوا أصـواتهم بالاحتجاج — أى الحوار — على حرب فيتنام وعلى الطريقة التى تدار بها سياسـة بلدهم . كل من أراد الحوار انتهى به الحـال الى القتل أو الانتحار أو الدمار الذاتى البطىء بعقارات الهلوسة وبالجوع والاتساخ فى مستعمرات الهيبى والهيبيز . لذلك وجدت المسرحية ان عليها — حتى تكون صادقة مع المرحلة التى تتناولها — ان تطلق أسلوب الحوار وان تلجأ الى نقيضـه وهو أسلوب المنولوج . واذا كان المنولوج بطبيعته معاديا للمسرح واكثر ملاءمة للعمل الروائى ، فان انجـاز روبرت باتريك الحقيقى كان فى تطويع المنولوج باقتدار للعمل المسرحى .

وهنا يجىء دور تكنيك الكلمات أو الأصوات المتقاطعة .. فكما أن الكلمة الراسية مثلا فى لغز الكلمات المتقاطعة تستمر فى طريقها وان كان اكثر من حرف من حروفهـا يتقاطع مع كلمات أفقيـة أخرى .. فان الشخصيات الخمس التى تقدمها المسرحية تستمر فى تقديم منولوجاتها الذاتية دون الاهتمام برؤى الآخرين أو منولوجاتهم . ودون حتى الاصغاء لهم .. كل شخصية تتحدث أو تصمت وفق احساس داخلى حاد بالعزلة وبالمأساة معا وليس بناء على أى اعتبار لمشاعر الآخرين أو رغبة فى فهمهم أو حتى فى منحهم فرصـة للافضاء بمكنونات نفوسهم . وفى المسرحيـة خمس شخصيات أساسية الى جانب عامل البار الذى يقدم للجميع ما يريدون من شراب ولكنه لا يفتح فمه بكلمة واحدة طوال المسرحية .. ولا يبدو عليه حتى انه ينصت لثرثراتهم أو هلوستهم الذاتيـة أو يعيرها أدنى اهتمام . اهو تجسيد حى لحالة الصمم التى تنتاب مجتمعا بأكمله فلا يعود يسمع لأبنائه وهم يكتوون بنيران التوق الى الفهم والتواصـل

وتعذبهم آلام الاحباط والخيبة . أم تراه يمثل موقف اللامبالاة من هؤلاء الذين يبحون أصواتهم فى منولوجات رثاء الذات الطويلة دون أدنى محاولة من أى منهم لفهم الآخرين أو الاقتراب من همومهم على أى حال لا يمكن فى أى تحليل نهائى لخريطة هذا العمل المسرحى ودلالاته اغفال هذا الساقى الصامت الحاضر أبدا الغائب دوما طوال هذه المسرحية .

وقبل ان نبدأ بأولى الشخصيات الخمسة التى تشكل منولوجاتها الطويلة المتقطعة جسم المسرحية لابد من كلمات قليلة عن المشهد والزمان . فأحداث هذه المسرحية تدور فى مشرب (بار) فى الطرف الشرقى لمدينة نيويورك بعد ظهر يوم من أيام ١٩٧٤ . وللمكان والزمان دلالة هامة .. فالطرف الشرقى لمدينة نيويورك هو الجانب الفقير نسبيا من المدينة والذى كان مسرحا لكثير من حركات الهيبيز فيها . ومجرد الوجود فى (بار) بعد الظهر فى أى مكان فى أمريكا يثير فى نفس الأمريكى — كما يقول روبرت باتريك فى مقابلته التى سبق الاشارة اليها — كل ما ينطوى على معانى الوحدة والتعاسة واليأس . فما بالك لو كان هذا البار فى تلك المدينة الموحشة الفظيعة نيويورك ، وفى أقصى طرفها الشرقى . أما التوقيت فهو ذلك العام الذى بات فيه واضحا ان اخر احلام الستينات أو بالأحرى كوابيسها — كابوس التدخل فى فيتنام — قد اتضحت نهايته . فى هذا المكان والزمان الموحيين بكل معانى الوحشة وخيبة الأمل تدور طقوس المكاشفة المريرة للذات والرثاء الأليم لكل صبوات الستينات وأحلامها المحبطة .

ولنبدأ بشخصية واندا ، ليس لأنها أهم من غيرها من الشخصيات، فليس فى هذه المسرحية أى مفاضلة بين الشخصيات ، ولكن لأنها كانت أول من بدأ الافضاء .. وهى تعمل الآن مدرسة للاطفال المتخلفين عقليا ، ولكنها عام ١٩٦٣ وعندما اغتيل كينيدى كانت تعمل فى مجلة عن تصفيف الشعر تصدر مرة كل شهرين ، عندما دخل عليهم زميل لهم وابلغهم أن الرئيس قد اطلقت عليه النار فى دالاس هذا الحادث الذى تفتتح به منولوجها الطويل ينطوى على أهمية خاصة بالنسبة لها . فقد كانت كمعظم الأمريكيين مفتونة بشخصية كينيدى الشابة الوسيمة وزوجته الجميلة . كانت أسرة هذا الرئيس الشاب الناجح القوى الذكى الذى أجادت الدعاية بيعها للمواطن الأمريكى ، هى الحلم والمثال والنموذج . وها هى الرصاصة المجنونة فى دالاس تجهز على الحلم وهى ما تزال فى بداية الطريق .. لكنها مع ذلك لا تفقد بفقدان الحلم ايمانها بالحياة ..

فمنذ لحظة فقدان الحلم تيقنت أنها وحيدة . الكل حولها فى لغط حول اخبار انقاذ كينيدى وهى التى تعرف بينهم انه مات .. فها هى اجراس الكنائس تدق ناعية اياه ولكن كل من معها ــ لأنهم غير كاثوليك ــ لا يعرفون معنى هــذه الدقات ويثرثرون حول أخبار انقاذه . . لذلك كانت هى التى صرخت فيهم بكل لوعة الأسى على الحلم الذى تحطم .. لقد مات .. ومع ذلك لم تفقد ايمانها بميلاد حلم جديد وبطل جديد .. انها تواصــل التعلم على أمل الحصول على اجازة دراسية تتيح لها التدريس .. وتتيح لها فى نفس الوقت أن تترك عالم الاطفال المعقدين المتخلفين عقليا ، الملوثين بالمخاوف المبهمة ، العاجزين فى سن الثانية عشرة عن الحديث لأن الحياة لم تمنحهم من يتكلم معهم فى زحمة دورانها الطاغية .. انها تريد أن تزرع فى عقول هؤلاء الاطفال المشوهين نفسيا وعقليا صورة كينيدى المقتول .. صورة بطل اسمه الحظ فقتل قبل أن يتكشف عصره عن كل ذلك الخواء والاحباط الذى أغرق جيل الستينات الأمريكى .. جيل غزو الفضاء ، وخليج الخنازير ، جيل محاربة الفقر وحركات الهيبيز ، جيل التدخل البشع فى فيتنام ومظاهرات الحقوق المدنية ، جيل الحرب والمخدرات وعقاقير الهلوسة . وبصرف النظر عما فى حلم واندا من وهم فان ايمانها بكينيدى يصور فى بعده العام ايمانا بالانسان وثقة بالمستقبل . وتكشف هــذا الايمــان عن سراب على أيدى بقية الشخصــيات يعمق المفارقة فى شخصية واندا ويجعل لايمانها مذاقا عدميا فاجعا .. لكنها تظل مكتفية بوهمها حتى النهاية أو بالأحرى ملتحفة به .

الشخصية الثانية هى شخصــية سبارجر ، ذلك المثــل الكلبى الساخر الذى تمزق سخريته المرة كل شىء حتى نفسه . يكره البارات ومع ذلك يأتى اليها ، فمتى أتيح له أن يقوم بما يحب ؟ . فقد مر طيلة الحيــاة بين عشرات الفرق التجريبية الصغيرة دون أن يحقق نجاحــا ذا بال . تمضى حياتــه على وتيرة واحــدة وقد مزقهــا الملل وانفصــام الشخصية . فحتى شذوذه الجنسى لم يعد ضربا من التغيير والجدة بل اصبح شــيئا عاديا مكررا لا جدة فيه . كل التجــارب الجديدة التى شارك فيها اما تدهورت أو فقدت جدتها أو كان نصيبها الفشل والانهيار كعشرات الفرق التى عمل بها او شارك فى تأليفها ولكنها سرعان ما تفككت . لا يربكه أن يعمل فى أكثر من عمل مسرحى فى وقت واحد وان يتقمص شخصــيات متعددة أو متناقضــة ، ولكن ما يربكه فعلا هو أن يبقى بلا عمل ، بلا مهرب من مواجهة الذات ومكاشفتها وتقريعها دون أدنى رغبة فى ذلك ، ولكن ما العمل وبعد الظهر الموحش فى (البار) يستدعى مع

تأثير الكحول كل الحقيقة المؤلمة التى لا يستطيع احتمالها . حقيقة حياته التى بدات باغتصابه من ثلاثة بحاره وهو لما يزل فى السادسة عشرة ، ثم عثوره فى دوامة الهرب والغثيان والتقزز عقب الاغتصاب على فرقة مسرحية تجريبية راقصة استقر معها وبدأ بها رحلة الملل والضياع والشذوذ وتعذيب النفس . رحلة جيل رفض الثقافة التقليدية ولكنه اخفق فى خلق ثقافة بديلة على درجة من الصلابة والتماسك تواجه الثقافة القديمة المرفوضة ، فتحولت ثقافته الى مجموعة من التقاليع وحياته الى سلسلة من الشذوذ والخروج على الشذوذ .. الخ هذه الحلقة المفرغة التى تبرهن على افلاس رهيب .

الشخصية الثالثة هى رونا رمز الحركة الشابة ، مجتمعات الهيبيز ، ومظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام ، وعلى عملية خليج الخنازير الفاشلة ، وعلى اغتيال حقوق السود واغتيال زعيمهم مارتن لوثر كينج . رمز مجسد لقوة الرفض الفعالة لجيل الشباب بكل مسالبها وايجابياتها بعمرها القصير وسذاجتها ونقائها ونفسها النضالى القصير واغراقها بعد أن تسربت اليها عناصر وكالة المخابرات الأمريكية وزبانية مكتب التحقيق الفيدرالى فى غيبوبة الحشيش والمارجوانا وعقاقير الهلوسة . هى فتاة بدات بالثورة والاستسلام للزنوج لأنهم يقصدون الى الهدف مباشرة دونما لف أو دوران . ثم تحولت بعد ثورة كوبا وتعرفها على زميلها الطالب الثائر روبى فى كوبا وتعرفهما معا على تجربتها الثورية الحقيقية ، الى الثورة السياسية .. انها تجسيد للانتفاضة الطلابية العظيمة فى أمريكا بكل ثورتها على المؤسسة الحاكمة ونبلها وبراءتها ، وايضا بمصيرها المأساوى الفاجع الذى انتهى اليه حبيبها روبى فى مستشفى لعلاج المدمنين . فقد عادت من كوبا لتعيش مع صديقها الذى التقت به فى أرض الثورة وتصوغ معه ومع الآلاف من ابناء جيلها بدايات ثورة الشباب فى أمريكا .. انخرطا فى مظاهرات الاحتجاج على عملية خليج الخنازير ، وعلى اغتيال باتريس لومومبا ، واعتصما فى الأمم المتحدة التى قامت بدور يهوذا القرن العشرين ويهوده عندما أسلمت مسيح افريقيا الأسود . شاركت فى مظاهرات الحقوق المدنية وصحبت زوجها فى عالم الهيبيز وحياتهم المتقشفة الرافضة لحضارة الدمار الأمريكية ، شاركت فى تمرد هارلم مع انها بيضاء ، وفى ثورة الطلاب فى بيركلى ، وانضمت الى فرق انقاذ ابناء جيلها من عقار الهلوسة الذى استخدمته المؤسسة الحاكمة ضدهم ويسرت لهم الانتحار البطىء به . وعسكرت مع رفاقها خارج مبنى البنتاجون

واستمتعت بأغنيات ديلان ودونوفان الثائرة . اهتزت مع ثورة الطلاب الفرنسية فى مايو ١٩٦٨ واستعادت بها شيئا من الثقة التى كانت قد فقدتها .. ولكن أنى لقوة الثورة العفوية أن تصمد أمام قوى الدمار المنظمة والمحنكة والتى تستخدم كل الأساليب غير الاخلاقية . لذلك انتهت رونا الى ذلك الاحباط المروع الذى تعيش فيه قبيل الانتصار الحاسم للقوى الثورية التى ساندتها فى فيتنام ، على قوى المؤسسة العسكرية التى طالما حاربتها . وحتى الرموز الفنية لحركتهم استجلبت الحركة تجاريا وانضمت بحكم وضعها الطبقى الجديد الى القوة التى غنت ثورة ضدها . ها هو دونوفان يتقاعد فى جزيرته الخاصية ، أما ديلان فالى مزرعته ذات المليون دولار . أما هى وآلاف غيرها من الذين انضموا الى الثورة باخلاص فانهم لا يعرفون الى أين تقودهم خطاهم القادمة .. فها هو اخوها الأصغر ــ رمز الجيل الجديد ــ يزرى بثوريتها ويصرخ فيها انه لا يريد عالما كل شيء فيه ينهار ، يريد أن يحس بالأمان وان يكف العالم من حوله عن التصدع أعنى المجتمع الأمريكى بقيمه ومؤسساته .

الشخصية الرابعة هى مارك .. الجندى الذى شارك فى الحرب التى كانت رونا وزملاؤها يتظاهرون ضدها فى أمريكا .. ذهب الى فيتنام وهو ممتلىء ثقة بعدالة الحرب وبضرورة الدفاع عن القيم الأمريكية فى جنوب شرق آسيا .. ولكن كيف انتهى به الحال الى انسان ملىء بالتشوهات النفسية والاحباط والهزيمة ، وحيد فى (بار) بعد الظهر يقرأ اليوميات الدامية التى كان يكتبها عن تجربته أثناء الحرب ويدون فيها مشاعره الحقيقية ورؤاه الحقيقية على هيئة رسالة طويلة الى امه ، لأنه لم يكن قادرا على أن يبوح لها بهذه الحقائق والأهوال فى رسائله لأن ممثل (تمثال الحرية) الأمريكية فى سايجون كان يفتح كل رسائل الجنود ويراقبها من باب الديمقراطية الأمريكية . لذلك سجل مارك فى يومياته ما تركته الحرب فى نفسه من علامات . ان منولوج مارك هذا او رسالته الهذيانية لأمه هى رسالة الجندى الأمريكى الضحية لأمه امريكا يسجل فيها نتيجة تضحيتها به على مذبح المغامرات العسكرية للامبريالية الأمريكية وهى تضحية ستظل امريكا الأم تعانى من نتيجتها لسنوات طويلة قادمة ، فقروحها لن تندمل سريعا ولن تكون بلا أثر .

تبقى بعد ذلك الشخصية الخامسة والأخيرة كارلا .. وهى شخصية توشك أن تكون نقيض هذه الشخصيات الأربعة وان شاركتها نفس

المصير المحبط التفس .. فكل الشخصيات السابقة تشترك فى كونهـا نماذج تابعة تمثل القاعدة العريضـة دون أن يطمح احدها فى أن يكون مثالا او بطلا يحتذى .. اما كارلا فهى نقيض هـذه النماذج لأنها تطمح أن تكون هى النموذج والقائد والمثال الذى يحتذى . هي فتاة جميلة يصدمها خبر انتحار مارلين مونرو ، ليس فى صدمتها شيء من صدمة واندا فى موت كينيدى ، ولكنه يصدمها بالصورة المكسية ، انها اشـارة ضوء خضراء تطلق لطامحها العنان .. ها هى الربة التى كانت تجلس على عرش الجنس وتحتـل مكانا فى احـلام كل رجـل قد انتحرت بطريقـة الستينات الأثيرة ـ بالعقاقير . وها هو مكانها الفارغ ينادى ويطالب بمن يملأه .. وكارلا جميلة ومثيرة وطموحة وتريد أن تكون هى الربة الجديدة . ولكنها لا تفطن فى سعيها لاحتلال المقعد الشاغر الى انهـا واحدة من آلاف الجميلات اللائى تحلم كل منهن بأن تحتل نفس المقعد، المقعد الذى يوشـك أن يكون المعـادل العصرى لمصـباح عـلاء الدين السحرى .. فيحول فقرهن الى غنى وتعاستهن الى سعادة وخمولهن الى شهرة وخواءهن الى امتلاء واحزانهن الى افراح . وعلى السـلم الطويل المؤدى الى هذا المقعد يقف عشرات الأوغاد الذين يعرفون ضعف الطامحات الى المقعـد الشـاغر ولهفتهن عليـه ، يسـتثمرون لهفتهن ويستنزفون طموحهن ثم يلقون بهن حيث يتركنهن خرقا مهلهلة جنى عليها طموحها وأعماها سراب المقعد الوهاج . وبالتدريج تجد كارلا نفسـها وقد تحولت الى بغى محترفة تنام مع كل من يضـع قدمها على درجـة من درجات هذا السلم الذى تخاله مفضيا الى المقعد الشاغر .. مع مصفف الشعر لأنه يصفف شـعرها ، ومع بائع القبعات لأنه يزودهـا بالقبعات اللازمـة لنجمة مستقبله ، ومع متعهد الحفـلات لأنه يقدمها لمتعهدى الممثلين فى الافلام .. الخ ولـما توقن انها سوف تتحول الى عاهرة محترفة دون أن تحقق حلمها وانها قد بلغت العمر الذى تألقت فيه مارلين مونرو دون أن تحقق شيئا تتناول ٧٤ قرصا منوما وتجىء الى (البار) تشرب وتموت .

هذه هى الشخصيات الخمس التى ترسم من خلال منولوجاتها الدامية صورة امريكا فى الستينات .. صورة جيل محبط قتل ابطاله أو انتحروا أو خانوا وبقى الجيل يعانى وحده من مرارة الاحباط وعذاب مكابدة الهزيمة . بقى حتى اللحظة الأخيرة تجتر كل شريحة فيه معاناتها وحدها دون أن تفطن الى أن الشريحة الأخرى أو الجماعة الأخرى أو حتى الشخصـية الأخرى تستطيع أن تقدم لها طريقا للخـلاص . فقد كان

باستطاعة ايمان واندا أن يلهم شخصا عدميا كسبارجر ، وكان بمقدور سبارجر أن يزود مارك بروحه التهكمية وخبرته المريرة بالحياة . كما كانت عاطفة مارك ورغبته الصادقة فى الاهتداء الى ما هو حقيقى واكتشاف ما هو عادل تستطيع أن تقى كارلا من الوحدة والتدهور .. وكان باستطاعة رؤى رونا الثورية أن تكشف لكل هذه الشخصيات عن جذور معاناتها وان تساعدها فى اجتياز المطهر والخروج من جحيم وتعذيب الذات المهزومة والمحبطة . ولكن كلا منهم عاش وحيدا بلا حوار مع الآخرين ولا تواصل معهم ، ضاربا حول نفسه حصارا من العزلة لم يحمه من الآخرين وانما منع عنه مساعدتهم . فبقى وحده تعذبه وحدته ويزيد من كثافة العجز والاحباط من حوله اسوار الوهم الأمريكى ، وهم المجتمع المفتوح الذى يحكم الحصار حول اى بادرة للتغيير أو الثورة .

لندن — سبتمبر ١٩٧٥

المسرح العربى فى لندن

ليس جديدا ان تفرض قضايا عالمنا العربى السياسية والاقتصادية نفسها على الساحة السياسية الدولية فى الغرب والشرق على السواء بحكم تشابك المصالح أو المصائر ، لكن الجديد أن تفرض بعض قضايانا وهمومنا الثقافية نفسها على المشهد الثقافى هنا ، وان تثمر بعض المبادرات العربية والانجليزية فى تقديم آدابنا وفنوننا العربية الى القارىء والجمهور الانجليزى برغم كثرة العقبات وتراكم عقد الخوف والكراهية من ولكل ما هو عربى منذ ايام الحروب الصليبية حتى مغالطات الدعاية الصهيونية وحملاتها المستمرة على شتى الجبهات لتشويه كل ما هو عربى وبث سموم الكراهية ضده . وسأحاول أن اخصص هذه المقالة لبعض قضايانا وهمومنا العربية التى طرحت نفسها على المشهد الثقافى هنا خلال الشهور القليلة الماضية . . ولأبدأ بآخر هذه الأحداث الثقافية ، وهو العرض المسرحى الذى قدمته فرقة المسرح العربى المعاصر فى قاعة المركز الثقافى العراقى بلندن مساء ٧ مايو (آيار) ١٩٧٧ وافتتحت به موسمها الثانى .

ولابد قبل الحديث عن هذا العرض من كلمة موجزة عن (فرقة المسرح العربى المعاصر) التى تكونت فى العام الماضى ، وكان وراء تكوينها أولا حماس دارس شاب للمسرح العربى هو كين ويتينجهام الذى هاله أن يكتشف بعد دراسة جامعية لمدة اربع سنوات عن المسرح العربى الحديث غنى وخصوبة هذا المسرح وجهل الجمهور الانجليزى كلية بانجازات المسرح العربى المعاصر برغم المامه النسبى بمعظم عطاءات

المسرح فى العالم . وكان وراءها ثانيا تلك الصورة التى قدمت بها فنون عالمنا العربى فى مهرجان العالم الاسلامى الذى نظم فى لندن فى العام الماضى . اذ قدمت معظم هذه الفنون من زاوية طرافتها وقدمها وليس من زاوية حداثتها او علاقتها بالواقع الانسانى أو قدرتها على لمس بعض الأوتار التى تشترك فيها البشرية جمعاء . وقد كان وراء هذه الزاوية فى المعالجة ذلك المفهوم الغريب الذى يتعامل مع ثقافتنا باعتبارها شيئا غريبا وطريفا وليس باعتبارها اسهاما حضاريا خلاقا فى اغناء التجربة الانسانية والضمير الانسانى . وكان وراءها ايضا تلك الرغبة المستترة الخبيثة فى اثبات أن العرب كمفهوم ثقافى مشرق هم عرب الأيام الخوالى والتواريخ البائدة . لما كان للعرب ماض وحضارة .. اما عرب اليوم فدع الصحافة الشعبية ذات النفوذ الصهيونى والمليئة بعقد الكراهية وضبابيات المفاهيم الشائهة والمغلوطة تقدم للجمهور صورتهم وتتولى هى امرهم .

فقد افتقر هذا المهرجان الى الاهتمام بحاضر العالم الاسلامى وركز جل همه على ماضيه ، كما استهدف التركيز على الاسلام كدعوة دينية لتصحيح بعض المفاهيم المغلوطة عنه . ومع انه قام بدور ايجابى جدير بالتقدير فى هذا المجال ، الا انه فشل فى أن يخلق فى جمهور الذين شهدوا أو شاركوا فى نشاطاته الاحساس بالتماثل الذى يكرس الفهم والتعاطف بينه وبين اناس هذا العالم الاسلامى .. أى أن يثير فى نفوسهم ذلك التعرف الارسطى الذى يثيره الفن عندما يخلق ذلك الاندماج بين الموقف المعروض والمشاهد وقد تعرف على نفسه أو بعض نفسه فى هذا الموقف أو ذاك .. وهذه هى فعالية الفن الخلاقة والأبقى أثرا من معظم المواعظ والدعايات . فحتى البرامج الجيدة ـ كسلسلة فنون العالم الاسلامى التليفزيونية والتى يعاد عرضها الآن على القناة الثانية للتليفزيون البريطانى ـ قدمت من منطلق ان هذا العالم الاسلامى .. « عالم آخر » « بديع حقا ولكنه » مختلف و « مغاير » لعالمنا من جميع الوجوه .. دينا وثقافة ومنهجا فى الحياة . فحتى اناسه لا يشبهوننا ولا يرتدون ملابسا كملابسنا ، جوهم حار ومواصلاتهم ظهور الدواب وبيوتهم جميلة ولكنها غريبة ولا يمكننا « نحن الأوروبيين » أن نعيش فيها .

هذا المنطلق الغريب فى رؤية ثقافتنا هو ما دفع كين ويتينجهام الى اختيار الأعمال التى يستطيع المشاهد الانجليزى أن يتعرف على نفسه

أو بعض نفسه فيها ، ليترجمها ويبدأ بها نشاط فرقة المسرح العربى المعاصر . وكان اول أعمال هذه الفرقة الشابة الوليدة هو تقديم مسرحية ألفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) فى خريف العام الماضى وقد أخرجها مسرحى مصرى شاب يدرس الدراما هنا هو عادل درويش . ولم ينجح هذا العرض الأول .. أقول لم ينجح بمفهوم النجاح فى المسرح التجريبى ومعاييره ، لا بمفهوم ومعايير النجاح التجارى فلم يكن هذا مطروحا أو متصورا . لم ينجح العرض لسببين أولهما محاولة المبالغة فى تقريب المسرحية الى الذهنية الانجليزية الى درجة تشويهها بعد ادخال الكثير من التعديلات والتبديلات عليها حتى تعكس أصداء الحملة التى كانت مثارة أيامها فى الواقع الانجليزى حول قوانين الاجهاض وقضاياه ، وكذلك ضعف الترجمة الانجليزية من الناحية الدرامية . وثانيهما ركاكة الاخراج وبدائيته وتعثر عدد كبير من الممثلين فى أدوارهم التى أفقدها التبديل والتغيير تماسكها ومعناها فى كثير من المواقف .

وبرغم فشل التجربة الأولى فان هذا لم يثبط عزيمة الفرقة الوليدة . بل ساهم تأييد الكثير من الأصدقاء لها ومساهمتهم الجادة والمخلصة فى وضع أيدى الفرقة على مواطن ضعفها وعيوبها فى تقويم حالها . وظهر مدى استفادة الفرقة من كل ذلك فى تجربتها الثانية التى قدمت فى المركز الثقافى العراقى والتى تألفت من مسرحيتين من فصل واحد هما (الفخ) لألفريد فرج و (الغرباء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب . ومن البداية أقول ان الترجمة الانجليزية لهاتين المسرحيتين كانت أفضل بكثير من ناحيتى الأمانة والدرامية مما جرى للمسرحية الأولى (جواز على ورقة طلاق) .. صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية محمود دياب لمسرحيات الفصل الواحد (رجل طيب : فى ثلاث حكايات) وهى (الغرباء لا يشربون القهوة) و (الرجال لهم رؤوس) و (اضبطوا الساعات) وهى من أكثر ثلاثيات المسرحيات القصيرة نضجا وثراء فى المسرح المصرى الحديث . لأن محمود دياب هو أحد كتاب المسرح القلائل الذين استطاعوا السيطرة على هذا الشكل الصعب المكثف .. مسرحية الفصل الواحد .. أقول صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية مسرحيات الفصل الواحد تلك ، وعالجتها على انها عمل مستقل ، واقتطعتها من مكانها فى هذه الثلاثية ، الا أن اختيارها لهذه المسرحية كان موفقا للغاية . كما أن العرض استطاع أن يضفى على هذه المسرحية بعض الأبعاد الجديدة التى لا توحى بها هذه المسرحية ضمن البناء التركيبى للثلاثية . وقبل تناول (الغرباء لا يشربون

القهوة) لابد من حديث سريع عن (الفخ) التى بدأت بها الفرقة عرضها الثـانى .

والواقع أن (الفخ) واحدة من أكثر مسرحيات الفصل الواحد احكاما وتركيزا فى مسرحنا الحديث .. تتجلى فيها مقدرة الفريد فرج كمسرحى متمكن من اسرار الشكل المسرحى ، قادر على بلورة موقف مشحون بالامكانيات الدرامية وتطويره وتفجيره فى مساحة زمنية قصيرة . يرسم ابعاد الشخصية واعماقها فى الوقت الذى يقوم فيه بتفتيح موقفه الدرامى بشكل تدريجى . ويلجأ الفريد فرج فى مسرحية (الفخ) الى موقف تقليدى ولكنه يتمكن من اثارة العديد من القضايا والرؤى الدرامية والانسانية من خلال معالجته الدرامية الحاذقة لهذا الموقف العادى البسيط وبالاعتماد على لعبة المماثلة والمفارقة فى تكوين شخصياته ودوافعها . وتقوم المسرحية على فخ حقيقى وعدة فخاخ معنوية . أما الفخ الواقعى فهو ذلك الذى ينصبه العمدة لمجرم الناحية الذى كان يستخدمه ويفرض عليه حمايته ويستمد منه القوة معا . فثمة جدل دائم فى المسرحيـة بين مقولتى القوة والضعف ، الأمانة والغدر ، الحماية والاحتماء ، التضحية بقيمة لانقاذ قيمة أخرى .. الخ . ويتم هـذا الجدل الدائم من خلال لعبة المراكز الدرامية التى تدور لأكثر من مرة بين العمدة وجاد .

وتؤكد المسرحية ان اى محاولة لتبرير التضحية بالقيم هى محاولة ذات حدين ، قد تنقلب على صاحبها فى الوقت الذى يتوهم انها موظفة فى خدمة مصالحه . فالعمدة الذى يقنع جاد بالتضحية بمجرم الناحية لا يلبث أن يضيع هو الآخر نتيجة لأفكاره تلك . صحيح ان وراء هـذا الموقف من الناحية الفلسفية تصورا مثاليا الى حد ما باطلاقية القيم لا بنسبيتها ، وبأن الخـلاص الفردى هو القيمة النهائية التى يتم بها الافلات من شراك الفخ الاجتماعى (جاد) ، الا أن هناك أيضا الاحساس بأن التضحية بالقيم الجمعية الايجابية من اجل الخلاص الفردى لا يمر دون عقاب (العمدة) .

وثمة مستوى جديد من المعنى ظهر فى هذا العرض أو بالأحرى اسبغه الجمهور العربى على المسرحية ، بصـورة تؤكد أن للعمل الفنى الجيد فعالية خلاقة ومعاصرة دائما لأنه يتحول الى طاقة كشف وتعرية .. هذا المستوى الجديد من المعنى احسسته فى استجابات الجمهور العربى

الذى شاهد المسرحية فى المركز الثقافى العراقى وان لم أحسه فى الجمهور الانجليزى .. وهو مستوى سياسى يربط احداث المسرحية بما يجرى على الساحة العربية من التضحية بالفلسطينيين والتفريط فى كثير من القيم الجمعية والقومية . الى الدرجة التى دفعت الكثيرين منهم الى مقاطعة المسرحية بالتصفيق لحظة اطلاق الرصاص على العمدة ، وكأنهم يسبغون موافقتهم على العقاب الذى حاق بالعمدة . والواقع ان هذه المسرحية مكتوبة فى اواسط الستينات دون أن يكون فى وعيها أو حتى فى لا وعيها ما يدور الآن على الساحة العربية من تسويات . لكنها قدرة العمل الفنى الجيد على اضاءة الحاضر بالرغم من انتمائه الى الماضى .

وقد كان باستطاعة (الفخ) أن تقوم بدورها الفنى كاملا وعلى عدة مستويات لو توفر لها مخرج حساس وممثلون مقتدرون ، وهذا فى الواقع ما لم يحدث بالصورة التى اعتبر معها الفريد فرج ضحية لهذه الفرقة المسرحية الوليدة للمرة الثانية .. فبعد افساد مسرحيته السابقة (جواز على ورقة طلاق) جاءت (الفخ) اقل بكثير من مستوى نصها وان كانت افضل حظا – من ناحية العرض والترجمة معا – من سابقتها . وقد اخرج هذه المسرحية المترجم نفسه الذى بدأ بها على ما أظن أولى تجاربه فى الاخراج المسرحى ، فعانت ما تعانى منه معظم التجارب الأولى فى هذا المجال ، وافتقرت الى حس قوى بالايقاع وهو من أهم العناصر فى عمل (كالفخ) على هذه الدرجة من الاحكام البنائى والتكثيف كما افتقرت الى الممثل القدير المتمكن الذى يستطيع أن يضفى على الدور ابعاده المتعددة ، وان يفصح دون مبالغة أو تعمل عن كل مستويات الصراع الدرامى التى يوحى بها الموقف المسرحى .

أما مسرحية محمود دياب (الغرباء لا يشربون القهوة) فقد كانت أسعد حظا من (الفخ) ، ليس فقط لأن مخرجها الشاب عادل درويش قد استفاد كثيرا من عثرات تجربته الأولى فى (جواز على ورقة الطلاق) وأخذ يقدر معنى احترام النص الدرامى الجيد والاخلاص له ، ويقنع بدوره كمفسر للعمل لا كمشارك فى اعادة كتابته ، ولكن ايضا لأن المسرحية وجدت فى الممثل جون زانارد معبرا عن مأساة البطل الرئيسى فى المسرحية. كما انها حظيت بفهم ناضج لعنصر الايقاع فى المسرحية واستطاع المخرج توظيف عناصر الحركة والاضاءة والألوان والديكور البسيط المتقشف فى بلورة معنى أو بالأحرى مستويات المعنى المتعددة فى المسرحية .

وتدور المسرحية أمام منزل بسيط لرجل من عامة الناس تصور ، أو توهم ، أنه قادر على قضاء الأيام الباقية من حياته فى سلام ، فقد أوشك أن يحال الى المعاش . وها هو يجلس أمام بيته يشرب القهوة وحيدا ، لا يسأل نفسه لماذا انفض من حوله الجيران الذين اعتادوا أن يشربوها معه . يستنيم لدعة الاجابات السهلة المخدرة ، لا يريد أن توقظه من سباته العميق أحداث العالم من حوله . ومن هنا فانه مؤهل أكثر من غيره لتلقى تلك الضربة التى قد تكون سبب افاقته أو قد تقضى عليه . وهى ليست ضربة خاطفة أو مباغتة وانما تتسلل اليه فى هدوء تدريجى . تبدأ بأول هؤلاء الغرباء المريبين المعادين الذين لا يشربون القهوة — وشرب القهوة هنا مجرد رمز بسيط غفل للسلام أو المسالمة — وقد جاء ليدون بعض الملاحظات المبدئية عن الرجل ومنزله .. مكانه من العالم .

ثم تبدأ الضربة فى التصاعد ايقاعا ودرجة اذ يبارح الغرباء وقد تضاعف عددهم الآن موقف الملاحظة الى الفعل .. ويبداون بقياس ابعاد المنزل وبالتحرش بالرجل والسخرية منه .. ويزداد عددهم مرة أخرى وتتصاعد حدة تحرشهم بالرجل حتى تصل الى درجة محاولة تجريده من مكانه فى العالم .. من منزله . ويبدأ الرجل فى الدفاع عن نفسه ، لا بمقابلة عنفهم بعنف مماثل وانما باللجوء الى الحجج والوثائق القانونية . يريد أن يثبت لهم ملكيته للمنزل بالأوراق والعقود — هذا المنطق هو الامتداد الطبيعى لموقف الرجل القديم أو التطور المنطقى له . هنا يقدم محمود دياب الذروة الدرامية فى العمل عندما يأتى لنا بصندوق اوراق الرجل .. وهى أوراق دالة .. تبدأ بموضوعات الانشاء القديمة وذلالتها على مرحلة التنشئة والتكوين . وتمر بصورته مع أمه كطفل مسالم — ولايزال — مبتهج بالعالم . ثم بخطابات الصداقة أو الحب باعتبارها الأواصر التى تربطه بمن يعيش معهم أو يعيشون من حوله انتهاء بحجة البيت . ويمزق الغرباء كل هذه الأوراق بعنف وحشى وسخرية .. ويبدأ الموقف بمعارضة الرجل بالكلمات ثم يتطور الى محاولة منعهم بالأيدى عندما يتطور الموقف من محاولة تمزيق تواريخه القديمة — الصور وموضوعات الانشاء — وتراثه — قصائد الشعر — الروحى

والفكرى ، الى محاولة اجتثاث جذوره من الحاضر بتقطيع الأواصر التى تربطه بأصدقائه وزوجته ثم خلع جذوره نهائيا من الحاضر بتمزيق حجة البيت .

ويمضي الغرباء عن المنزل بعد أن اجهزوا على الرجل .. ولكن يبدو ان منهج الرجل فى الاستسلام الى دعة أوهامه واستساغتها لايزال اقوى من الصدمة ، اذ يحاول ان يطمئن زوجته ، وهو فى الواقع يهدهد مخاوفه الذاتية ، بأن هناك تواريخ ووثائق اقوى من تلك التى مزقوها وابقى .. اسماءهم التى نقشوها على جذع الشجرة وكتاباتهم التى حفروها على الحائط لابد انها هنـاك .. ولكن يبدو أن ذاكرة الشجر ليست اقـوى من ذاكرة الأوراق الممزقة . وان الكلمات المكتوبة لا تصمد امام ضراوة الافعال الفاشمة ، لذلك لا يلبث الرجل ان يفيق فيكتب الى ابنه يطلب اليه أن يعود ، وان يأتى معه ببندقية ، فالعنف هو السبيل الوحيـد لمقارعة العنف .

هكذا تنتهى المسرحية بدعوة صريحة الى المقاومة والى الفعل وهى النغمة التى تتكرر بصـورة اخرى فى المسرحية الثانية من الثلاثية (الرجال لهم رؤوس) ثم تكتسب ابعادا جديدة بضرورة ان يأتى الحل والفعل من الداخل لا من الخـارج فى المسرحية الأخيرة فى هذه الثلاثيـة (اضبطوا الساعات) . لكن فى حدود هذه المسرحية الواحدة بانتظارها لأن يجيء الحل من الخارج ، استطاع العرض ان يبلور الكثير من قضايا المسرحية . كما اضاف لها عرضها بالانجليزية فى لندن وفى قاعة مركز ثقافى عربى بعدا متميزا هو البعد السياسى العربى الذى بدت معه المسرحية وكأنها تناول للقضـية الفلسطينية ، ولانتزاع الصهيونية الغاشم للوطن الفلسطينى ومحاولتهـا لطمس التـاريخ العربى والتراث العربى والوجـه العربى لفلسـطين .

وقد استطاعت (فرقة المسرح العربى المعاصر) فى محاولتها الثانية تلك ، وخاصة فى عرضها الجيد لمسرحية محمود دياب ، ان تقدم للمشاهد الانجليزى صـورة مشرقة لواقع الثقافة العربية المعاصرة . واعمالا فنية يستطيع أن يتعرف فى بعض ملامحها على ملامح انسانية عامة ، وعلى بعض من مشاكله هو . كما أنها بدات تحظى باهتمام جمهور وصانعى

المسرح التجريبى ، وبقطاعـات من المثقفين التقدميين ، والصحفيـين والفنانين . فقد التقيت فى هذا العرض بالممثلة المعروفة فانيسيا ريد جريف وبالكاتب المسرحى الشاب الذى يعرض له المسرح القومى على خشبته التجريبية مسرحيـة (التخلى) ، وبعدد من الصحفيين التقدميين . وقد أفرحنى هـذا بحق اذ أصبحت الثقافة العربية هى الجسر الذى نوثق عبره صلاتنا مع مثقفى العالم وفنانيه أى مع ضميره وصناع هذا الضمير الحضارى .

لنـدن ابريـل ١٩٧٧

المصطافون .. أو جوركى على الطريقة التشيخوفيــة

لا الكاتب فى حاجة الى تقديم ، ولا الفرقة التى قدمت مسرحيته . فالكاتب هو مكسيم جوركى العظيم ، والفرقة التى قدمت المسرحية هى « فرقة شكسبير الملكية » العملاقة بامكانياتها الضخمة وحسها المسرحى المرهف . لكن المسرحية ذاتها هى التى تحتاج الى أن اقدمها للقارىء العربى . ليس فقط لأنها اقــل مسرحيـــات اليكسى مكسيمو فيتش بيشكوف ــ جوركى ــ شهرة فى عالمنا العربى ، بل توشك أن تكون احدى مسرحياته المجهولة بالنسبة للقارىء العربى . وليس أيضا لانها حظيت عندما قدمت لأول مرة على المسرح الانجليزى هــذا العام بتقدير كبير من النقــاد والجمهور على السواء . ولكن أيضا ، وهــذا هو الأهم ، لأن القضايا التى تطرحها والرؤى التى تثيرها ما تزال شديدة الحداثة والمعاصرة برغم مرور سبعين عاما كاملة على كتابة هذه المسرحية العظيمة. بل لقد أحسست فى بعض المواقف ، برغم المشاهد الروسية والوجوه الغريبة واللسان الأجنبى ، بأن المسرحية تناقش قضايا المثقف العربى اليوم فى السبعينات . حيث تتسع الهوة بين قطاع عريض من هؤلاء المثقفين وبين كل من قارئه من جهة ، وجذوره الطبقية من جهــة أخرى . ويجد نفسه وقد أصبح فريسة لداء غريب يوشــك أن يستلب حيويته وفاعليته ، ويلقى به فى أنشوطة السلطة التى ما تلبث ان تحتويه بسهولة برغم تناقضاته الحقيقية معها . ويصبح فى وضعه الجديد ، وقد نسى أو تناسى ان انتماء المثقف الحقيقى هو لضمير امته فى حركتها التاريخية

، لسلطة موقوتة أو جاه زائل ، غريبا مغتربا يجتر مرارات الاحباط
اة . وقد تقطعت الجسور بينه وبين جذوره الطبقية التى كان يمكنها
تميه من كل اغتراب . واستبدل متع الحياة ولذاذاتها العرضية
ة اليقين وحرارة الالتزام بالقضية . وتوهم وقد أصبح جزءا من
ـة التى عمل ضدها فى مقتبل العمر . انه قبل المساومة حتى
تدم صولجان السلطة فى تحقيق افكار سنوات الشباب الأولى ،
فاته ان المساومة هى الخطوة الأولى فى طريق التخلى والضياع .

كل هذه الأسباب ، فضلا عن القيمة الأدبية والانسانية لهذا العمل
، بالرؤى والدلالات ، هى التى تدفعنى الى تقديم هذا العمل
حى الكبير للقارىء العربى ، فى فترة تشتد فيها الحاجة الى ارهاف
العربى بواقعه وقضاياه ، وتحاك فيها المؤامرات من أجل تعمية
ئق من حوله ، وفصله عن اصوله الطبقية ، وطمس اهمية الوعى
ماء الى ضمير امته العربية فى صيرورتها التاريخية ، وفى صراعها من
السيطرة على مقدراتها وتحرير ارادتها واراضيها . هذه الفترة
تشبه فى بعض الوجوه ، الفترة التى كتب فيها جوركى مسرحيته ،
ل من خلالها أن يقدم رؤيته للخلاص ، وان يصحح وضع البوصلة
اختل توازنها ، بوصلة الرؤية الفكرية لواقع مضطرب ، هى التى
م فى منح بعض اسقاطات هذه المسرحية بعدا حيويا ومعاصرا .

اسم المسرحية فى الروسية هو «Dachniki» اى من يستأجرون
متلكون ـ ولاحظ هنا ان البشر هم الذين ينسبون الى الأشياء
ى العكس ـ «Dachas» اى كوخا او منزلا للاقامة الموسمية ،
ما نسميه فى مصر (شاليه) أو (فيلا) لتمضية فصل الصيف فيه
ا عن حر المدن المزدحمة الخانقة . او باختصار وكما دعتهم الترجمة
نليزية التى اعدها جيرمى بروكس Jeremy Brooks وكيتى
ربلير Kitty Hunter Blair (المصطافون) أو (زوار الصيف)
Summerfolk . غير ان الـ Dacha ، وهى كلمة روسية
ت الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى ، ليس من الضرورى أن تكون
شاطىء البحر ـ كما توحى للقارىء العربى كلمات الاصطياف
شاليه والفيلا ـ ولكنها فى اغلب الأحيان تكون فى قلب الريف وعلى
ف الأنهار والغابات .

وقد كتب جوركى مسرحيته (المصطافون) تلك فى خريف
١٩٠٤ ، اى بعد أقل من تسعة اشهر من عرض مسرحية تشيخوف

(بستان الكرز) على خشبة مسرح الفن بموسكو : ولكن بمعيار التطور الاجتماعى فان المسرحية يبدو وكأنها قد طوت جيلين كاملين من خلال هذه الشهور التسعة . وكان لوباخين قد اجتث أشجار بستان السيدة رانيفسكايا (١) وبنى مكانه بيوت الاصطياف Dachas هذه حول النهر وها هم امثال لوباخين وخلف لوباخين من ابناء وحفدة الفقراء والحرفيين الناجحين يتكاثرون مع نمو المدن وحركة التصنيع ، ويرثون بعض مزايا وفتات غنائم الطبقة الاقطاعية التى انحدرت شمسها صوب المغيب ، ويرسلون أبناءهم الى المدارس والجامعات التى حرموا هم من الذهاب اليها . وها هم هؤلاء الأبناء يصبحون اطباء ومهندسين ومحامين، ويرحلون مع قدوم الصيف عن المدينة ، ويفدون ـ كعادة السادة القدامى، الى المناطق الريفية حيث أسس لوباخين وامثال لوباخين بيوتا للاصطياف مكان بستان الكرز القديم الذى اجتثت أشجاره العريضة الساحرة . وفى واحد من هذه البيوت التى انشئت على حواف الأنهار والغابات تدور أحداث المسرحية التى كتبها جوركى عام ١٩٠٤ لمسرح الفن بموسكو . ولكن المسرح رفضها ، وعرضت فى مسرح جانبى صغير بعد حذف بعض أجزائها بناء على تعليمات الرقابة التى كانت تخشى اعمال جوركى المهيجة بعد النجاح الكبير لمسرحيته (الحضيض) على مسرح الفن قبل ذلك بعامين .

وقد كان من الطبيعى أن تتهيب الرقابة اى عمل لجوركى فى هذا الوقت . حيث أضرب فى عام ١٩٠٣ اكثر من ربع مليون عامل فى المصانع والموانى والسكك الحديدية وفى كل حقول الجنوب . وحيث انتشرت المجاعة فى مزارع أوكرانيا . وحيث كبحت مظاهرات الطلبة بالخيالة والجنود . وحيث اغتيل وزير الداخلية فى قلب قصر مارينيسكى الشهير بيد شاب ثائر فى العشرين من عمره . وحيث وقعت بعد شهرين من عرض المسرحية ـ وفى يناير ١٩٠٥ ـ مذبحة يوم الأحد الدامى الشهيرة فى بطرسبورج حيث فتح جنود القيصر النيران على المتظاهرين على مبعدة ميل واحد من المسرح الذى تعرض فيه (المصطافون) فسقط المئات مضرجين فى دمائهم . وكأنهم يبرهنون من خلال هذه الدماء الغزيرة على

---

(١) لوباخين ورانيفسكايا هما ابطال مسرحية « بستان الكرز » ، راجع تحليلنا لهذه المسرحية فى كتابى (مسرح تشيخوف) ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ١٤٩ ـ ١٧٠ .

سذاجة تصورات أحد شخصيات المسرحية الرئيسية « سيرجي باسوف » عن ضرورة التطور التدريجي نحو غد أفضل وتجنب الثورة .

فى مثل هذا المناخ كتبت المسرحية وعرضت لأول مرة . لتجعل جوركى — كما يقول تشيخوف فى رسالة الى سيمباتوف يوجين — الأول فى روسيا وفى العالم الذى عبر على نطاق واسع عن الاشمئزاز والازدراء للبرجوازية الصغيرة ، وقد فعل ذلك فى اللحظة المناسبة بالضبط ، لحظة ان أصبح المجتمع مستعدا للاحتجاج ناضجا للثورة . والمسرحية بالفعل صرخة احتجاج ضد كل الذين يتصورون ان الظروف يمكن ان تتحسن بالتدريج ، وأن علينا ان نستشرف العالم الجديد دون التضحية بالعالم البالى القديم . وبرغم ازدحام المسرحية بالشخصيات (١٥ شخصية رئيسية و ١١ شخصية ثانوية) فان كل شخصيات المسرحية الرئيسية ، باستثناء شخصية واحدة ، تنحدر من اصلاب الشرائح المختلفة للطبقة الوسطى المثقفة الروسية التى يقول عنها تروتسكى « ان طبقتنا الوسطى المثقفة متخلفة ومنبوذ منها ، ولدت مصحوبة بعملية مستمرة من استنزال اللعنات الاجتماعية عليها . وهذا ما يجعلها معلقة فوق هاوية من التناقضات الطبقية » مثقلة بميراث التقاليد الاقطاعية ، واقعة فى شبكة عنكبوت التحاملات العلمانية ، مفتقرة للقدرة على المباداة ، عاجزة عن التأثير على الجماهير ، ومجردة من كل ثقة فى المستقبل » . من أصلاب الشرائح المتعددة لهذه الطبقة المأساوية تنحدر شخصيات المسرحية ، ويتفاوت حظها من عقد وتناقضات هذه الطبقة . وحتى نتعرف على الأبعاد المختلفة لهذه الشخصيات ، علينا أن نتعرف عليها فى علاقاتها المتعددة خلال حركة الحدث ، أو بالأحرى اللاحدث فى المسرحية . حيث لا حدث اساسى ، وانما هو ركام من الجزئيات والكلمات والثرثرات اليومية فى احدى (شاليهات) الاصطياف تلك ، حيث اعتادت الشرائح الميسورة من البرجوازية الصغيرة الوفود الى منطقة الريف والغابات لاسترواح نسيمها البليل تشبها بالسادة الاقطاعيين القدامى . تمضى الوقت فى اصطياد السمك والمشى فى الغابة والثرثرة المستمرة .. ثرثرات تطوى بها هذه الجماعة اسابيع الصيف ، ولكنها فى نفس الوقت تعرى خلالها قروح نفوسهم الوضيعة المخلطة امام بعضهم البعض وامام جمهور المشاهدين .

ويبدأ الفصل الأول فى بيت الاصطياف الذى يسكنه المحامى سيرجى باسوف ... يعيش فيه مع زوجته فارفارا ميخائيلوفنا ،

او فارا كما يدعوها الجميع ، المغرمة بقراءة القصص والروايات ، ومع شقيقته كيليريا التى توشك اقدامها ان تنزلق الى هاوية العنوسة ولكنها تغطى وعيها المر بهذه الحقيقة بقناع من الترفع والغطرسة وادعاء الانشغال بالهموم الفكرية العميقة ، وكتابة قصائد معقدة مشوشة لا تفلح فى اخفاء رعبها من الذبول دونما حياة ، اقصـد دونما زواج . ويقيم معهم ايضا فلاس شقيق فارا الذى يعمل كاتبا لدى صهره المحامى باسوف . وان كان لا يكن له فى الواقع اى احترام حقيقى ، ويحس بانه لم يخلق كى يبدد عمره فى هـذا العمل التافه ككاتب لمحـام تافه . فهو تواق الى القيام بدور فى هذه الحياة ، والى الانفلات من ربقة الفظاظة والتفاهة والى التحقق . وهو يعى هـذا التناقض الحاد بين تألق شهوته للحياة والتحقق ، وكآبة واقعه الرتيب . ولذلك فانه يلعب دور المهرج ويسخر من كل شىء ، ولا يتناول اى حدث يقع فى بيت الاصطياف هـذا بجدية ، ويخفى وراء قناع المهرج الساخر وعيا عميقا بفظاظة الحياة التى يعيشها الجميـع من حوله وترفعا عن معاملة اى من غليظى الأرواح والمشـاعر هؤلاء بجدية . ويقيم فى نفس البيت ايضا نيقولاى زاميسلوف مساعد باسوف وشريكه فى العمل ، وهو ابن اسرة فقيرة عانى اشد الحرمان فى طفولته وصباه . ويريد أن يغترف الآن بنهم من لذاذات الحياة وشهواتها ليعوض حرمانه وفاقته القديمة . فاستحال الى كائن شره للطعام والشراب شبق للنساء شديد التبختر والاعجاب بذاته ، يشعر فى قرارة نفسه بنوع خفى من التميز على هؤلاء الغارقين فى الوهم ، وقد اغوى زوجـة احدهم ، ولكنه يعى فى نفس الوقت اتضاع منبته ، وان الجميع قد تقبلوه حقا بينهم ولكن بشىء من التحفظ الخفى والرفض المخافت .

هؤلاء هم سكان بيت الاصطياف الذين نتعرف عليهم فى الفصـل الأول ، ونتعرف أيضا على مجموعة من جيرانهم الذين يفدون لزيارتهم ، ينفقون معهم الوقت فى الثرثرة والشراب واغتياب الآخرين دونما وعى بأن هذه الحياة الفظة الغليظة تترك ميسمها على أرواحهم المليئة بالقروح . بين هؤلاء الجيران نتعرف على بيوتر سوسلوف المهندس الغارق فى الشراب الذى يهجس أن زوجته تخونه ولكنه عاجز عن مواجهتها وان كان دائم الشجار معها ويصفها بأنها بغى ، وحينما تقول هى للآخرين انه يصفها بأنها بغى تصعق الكلمة فارا وتسألها وماذا قلت له ، فترد . . لا شىء ، فأنا حتى لا اعرف ما معنى بغى . . وهى وان كانت لا تعرف معنى البغاء فانها تمارسـه بخيانتها لزوجهـا الذى لا تأبه به . وتعرف ان شبقها للاستمتاع ينطوى على رغبة خفية فى تعذيب الآخرين بل انها وهى تحكى

للآخرين عن أن زوجها يصفها بالبغاء ، تفعل ذلك دون ادنى خجل بل ربما بشيء من الفخر والمباهاة . فهى امرأة هلوك وجدت فى شره زاميسلوف الى الحياة والاستحواذ على مزايا ونساء الطبقة التى صعد اليها ، ولاتزال تتقبله بشيء من الامتعاض ، ما يرضى شبقها الى الاستهتار والتبرج . وبين هؤلاء الجيران أيضا نلتقى بالطبيب كيريل دوداكوف الذى تقيه طبيعة مهنته الانسانية من الولوغ فى التفاهة ، ولكن شيئا فى طبيعته أو فى تكوينه النفسى والطبقى معا يهبط روحه ، وتثقل عليها أيضا زوجته الشكاءة البكاءة أولجا الكسبيفنا التى تشعر بأنها بددت حياتها هدرا فى هذه المنطقة الريفية المحدودة ــ فهى تعيش فى المنطقة وليست من المصطافين المؤقتين ــ الأفق والامكانيات . ترعى الاطفال ، وتهيىء حياة هادئة لزوج غارق فى عيادة الفقراء التى لا تعود عليه بدخل وفير ، لا يوفر لها رغد العيش ولا هو يثير مشاعرها أو صبوات روحها التفاتا . ولكنها تدرك أيضا انها ادركت هذه الحقيقة متأخرا وبعد فوات الأوان . فتنخرط فى نوبات من البكاء أو الاكتئاب أو احلام اليقظة بالسفر فى العالم وبداية حياة جديدة . وهناك ايضا بافيل رويومين احد البقايا الهشة للطبقة القديمة ، القت به طبقته الى الحياة وقد أوشك قاربها على الغرق ، وتركته وحيدا بعد ان لفظت انفاسها الأخيرة وان لم يفتها ان تخلف له بعض الثروة التى يعيش من ريعها متبطلا خمولا متفطرسا بين أبناء الطبقة الجديدة التى ورثت طبقته والتى لا تعيره أدنى اهتمام .. يحوم حول فارا ويكن لها حبا يائسا صامتا ، ويتصور البعض انه المرشح الملائم لانقاذ كليريا العنوسة ، ولكنه لا يفهم شيئا من شعرها المعقد وافكارها المشوشة . ولا تحس هى بأنه أهل لها لبلادته وخموله وعجرفته وعدم اهتمامه بالأفكار « العميقة المجنحة » .

وبين الجيران هناك جماعة أخرى من ثلاث شخصيات متميزة عن معظم أفراد أسرة باسوف وجيرانها الذين تعرفنا عليهم الآن . أول هذه الشخصيات الثلاث هى الطبيبة الأرملة الكهلة ماريا لفوفنا .. اكثر شخصيات المسرحية نضجا ورجاحة عقل ، واشدهم التزاما بكل القيم التى تؤمن بها ، ولذلك فهى أكثر شخصيات المسرحية حدة وصراحة وانتقادا لسلوك الآخرين ورغبة فى اصلاحهم عبر دستور صغير ولكنه عظيم وصعب معا .. وهو ضرورة أن يكون كل انسان حقيقيا مع نفسه ، يتطلع الى مستقبل أفضل ، وان تكون حياته نافعة للآخرين . والشخصية الثانية هى ابنتها سونيا .. شابة فى السابعة عشرة من عمرها ، تربت على الصدق والاخلاص والتطلع الى حياة أفضل ،

وهي القيم التي نشأتها عليها والدتها ماريا لفوفنا التي تكفلت وحدها بعبء تربيتها عقب وفاة والدها وهي لما تزل في مطلع الصبا . ولذلك فانها وقد شبت على الصدق مع النفس والايمان بالمستقبل والرغبة في اسعاد الآخرين تتصرف بثقة وانطلاق وامل في المستقبل . وتصارح امها بحبها للطالب الشاب مكسيم ريمين الملىء مثلها بالأمل والثقة في المستقبل . وهي تتحرك مع مكسيم على تخوم عالم المصطافين الراكد الآسن دون التورط في الاندماج فيه . وهما بموقعهما هذا يرهصان بالأمل في ان الجيل الجديد لايزال بعيدا عن تلوث الجيل القديم ، وانه يعي ، بصورة من الصور ، قتامة عالم الجيل القديم ويتجنبها . ويؤكدان من خلال انطلاقهما وصدقهما وتوهج قيمة الحياة في اغوارهما حدة التناقض والمفارقة بينهما وبين بقية المصطافين . ولا غرو ، فان كان معظم المصطافين ينتمون زمنيا أو موقفيا الى الجيل والى المؤسسة التي أطلقت الرصاص على المتظاهرين في يوم الأحد الدامي من يناير ١٩٠٥ ، فان سونيا ومكسيم ينتميان الى جيل الطلبة الثائرين الذين سقط منهم المئات في هذا الأحد الدامي المضرج بالدماء . وهو نفسه الجيل الذي فجر واحدة من اعظم ثورات الشعوب بعد عقد واحد من ذلك التاريخ عام ١٩١٧ .

هذه هي الشخصيات التي نتعرف عليها في الفصل الأول من المسرحية . وهناك قادمان جديدان نسمع عنهما دون ان نراهما . الأول هو الكاتب والقصاص ياكوف شاليموف الذي دعاه باسوف لزيارتهم وتمضية بعض الأيام معهم في مصيفهم هذا . ونعرف حينما نسمع بمجيئه كيف أن فارا ، زوجة باسوف ، المغرمة بالكتب والروايات تكن لهذا الكاتب تقديرا خاصا ، وتنطبع له في خيالها صورة لا تمحى منذ ان زار مدرستهم وهي لما تزل مراهقة في الخامسة أو السادسة عشرة من عمرها ، وحاضر فيها وانطبعت صورته في ذاكرتها وكأنه اله صغير يشع فطنة وحكمة وموهبة . ولذلك فانها تنتظر قدومه بشغف ، وفي داخلها هاجس يهمس لها بأنه سوف ينقذها من وهاد البلادة والخمول الذي يبهظ روحها . أما القادم الثاني فهو سيمون ديفويتوتشي عم المهندس سوسلوف والذي نعرف أنه قد وصل فعلا ، وانه عصامي شديد الثراء كبير السن يبحث في هذا المصيف عند قريبه الوحيد ، وبالتالي وريثه الوحيدة ، عن بعض الراحة . ولكن ابن الأخ المهندس ضائق بعمه العجوز دون أن نعرف لذلك الضيق سببا ظاهرا ، ربما لأنه يستبطىء رحيله ، أو لأنه غير واثق من انه سيترك له كل ثروته الطائلة ، أو لأنه

يحس بتلك الهوة التى تفصل بين أفكاره الكسيحة وواقعه البليد ، وبين الحياة الخصيبة من العمل الدؤوب التى عاشها هذا العم حتى أصبح مليونيرا .

وينتهى الفصل الأول بعد أن تعرفنا على كل شخصيات المسرحية الرئيسية ، وبدأت خيوط الموقف المسرحى فى التشابك مثيرة الكثير من التوقعات . فنحن نتوقع شيئا مبهما بين فارا وكاتبها الذى تنتظر قدومه بشغف . وبين الطبيب دوداكوف وزوجته بعد أن توتر الموقف بينهما للحظة ، وبين ماريا لفوفنا وفالاس الذى يقول لها عندما تطالبه بأن يخلع قناع المهرج عن نفسه . وأن يكشف عن حقيقته التواقة الى الحقيقة والحياة « هؤلاء سحب من الباشومين ، فكيف تريديننى أن أعاملهم بجدية .. اننى ضائق .. ضائق بنفسى وبالآخرين » .. ونتوقع أن نعرف أكثر عن كيليريا بعد أن ينتهى الفصل بقصيدة مربكة لها عن الجبال والصمت والحياة والنمو والموت والمعاناة والرجال . ونتوقع أن تفك ألغاز هذه العلاقة الغريبة بين المهندس سوسلوف وزوجته . وما أن يجىء الفصل الثانى الذى يدور فى شرفة بيت الاصطياف ، وأثناء رحلة فى الغابة بعد أسابيع قليلة من الفصل الأول ــ حتى يشبع الكثير من هذه التوقعات ، ولكنه يثير مجموعة أخرى من الحدوس والمواقف .

فها هى فارا تلتقى بكاتبها المنتظر ، ولكنها تفتش فيه عن معبود المراهقة القديم دونما جدوى . خامل الروح هو ، لاهمة له ولا اشعاع ، لا يختلف كثيرا عن بقية المصطافين فقد تزوج مرتين انتهيتا بالفشل والطلاق . وكما انصرفت عنه كل من زوجتيه السابقتين ، ينصرف عنه الآن جمهوره القديم هو الآخر . ويسمع عن جمهور جديد ، ولكنه لا يعرف أين يلتقى بهذا الجمهور ، ولا بأى لغة يمكنه أن يخاطبه . لديه وهم بأنه لا يزال كاتبا هاما . وأنه حصيف الآراء ثاقب الفكر ، وبأن العيب ليس فيه وانما فى هذا الجمهور الجديد الذى ظهر فجأة ، وفى ذلك الجمهور القديم الذى اختفى وأدار له ظهره . وهو فى حيرته هذه قد وجد نفسه عاجزا عن الكتابة أو ــ كما يقول هو ــ عن العثور على موضوع جدير بالمعالجة . هذا هو الكاتب الذى خطف روح فارا فى سنوات المراهقة وكان له فعل السحر فى دفعها نحو مزيد من القراءة والمعرفة . ولكن يبدو أن هذه القراءة والمعرفة قد وضعت فارا فى مصاف القارىء الجديد أو القارىء القديم الذى أدار ظهره فكريا وموقفيا

لياكوف شاليموف الفكر والكتابة وكان لابد ان تدير ظهرها بعد قليل لياكوف الانسان . وبعد ان عرت بلادة الأيام فى المصيف والثرثرة وتحويمه كطائر هرم حولها خواء روحه ونزعت عنه القناع . وحتى حيرته ازاء عجزه عن الكتابة واحساسه بانصراف القارىء عنه لا تثير العطف ، بل تستدعى الرثاء . لأنها حيرة انانية .. حيرة ذات اخذت مرة اكثر مما تستحق فتوهمت ان ذلك حقها المشروع والمكتسب . ولم تحاول هذه الذات أن تمارس واجب العطاء بل لاتزال ذاتا تدور حول نفسها . فياكوف لا يعذبه أن لديه فكرة لا يجد لها جمهورا ، أو قضية أيا كانت درجة جدارتها بالاهتمام يريد أن يكتسب لها الانصار وانما يحيره أن الجمهور قد انصرف عنه ، وانه لا يعرف ماذا يريد الجمهور الجديد ولا كيف يثير اهتمامه .. ان حيرة من هـذا النوع الأنانى الذى يريد الأخذ ولا يفكر فى العطاء لا يمكن أن تحظى بتعاطف احد ، حتى ولو غلفتها أحلام المراهقة ، وحالات الفطرسة والتبختر بالنفس التى يجيدها ياكوف . ومن هنا تدير فارا ظهرها لياكوف ، وترفض بحزم غزله السقيم لها . بل وتواجهه بحقيقة المفارقة المريرة بين صورته القديمة فى خيالها ، وواقعه الجديد وهو يغازلها بطريقة مكشوفة ـ تراهـا هى ـ مقززة فجة . ليس فقط لأن من تصـورته راعى المثل ومنقذ الأرواح الضالة لا يتورع عن المغازلة الفاضحة لزوجة صديقه الذى دعاه للاقامة معه . ولأن غزله ، كما تقول له ، لا رقة فيه ولا براءة . ولكن أيضا لأنه عاجز عن رؤية المفارقة بين المثل والاخلاق التى كان يدعو لها فى كتاباته وترديه فى مغازلة زوجـة صـديقه ومضيفه بلا ادنى مواربة أو دوران ، فيه فظاظة الانانى الشره الى الأخذ دون أن يفكر فى العطاء . وهكذا يدمر شاليموف الواقـع الصـورة القديمة لشاليموف الوهم ، أو للكاتب كما تصورته فارا وكما تخلقت ملامح صورته فى اغوارها .

وها هى توقعاتنا عن ماريا لفوفنا وفلاس تتحقق هى الأخرى بصورة ما فى الفصـل الثانى من المسرحيـة فحديثه الجدى معهـا ، ومصارحته لها بمطامحه وشهوته العارمة لحياة افضل يعمق من غربته عن المحيطين به بحياتهم الباغوضية التافهة . ويشده اكثر الى الارتباط بماريا لفوفنا التى تتقد فيها رغبة حقيقية فى حياة افضـل ، ويصارحها بأنه يحبها ولكنها ترفض منه الاندفاع فى حب كهذا ، فهو شاب بينما هى قـد توغلت فى سن الكهولة ، وتنبهه الى هـذا الفـارق الكبير فى السن بينهما ، والى ما يمكن أن يقوله الآخرون عنهما لو استسلما لهذا

الحب . وهو لا يعير اعتراضاتها التفاتا ، ويواصل بثها حبه ، وينقض كل حججها ، لكن ماريا عنيدة لاتريد منه التضحية بشبابه من أجل سنوات قلائل ، وبعد أن تفلح ماريا ايفوفنا فى صرف فلاس تأتى فارا فتطلب منها ليفوفنا أن تساعدها فى صرف فلاس عن هـذه المشاعر ، وعندما تسألها فارا ، هل تشعرين بالأسف من اجله ، فتجيب ماريا بأنها تشعر بالأسف من أجل نفسها ، لأنها هى الأخرى تحبه .. تحبه كما تحب البنة التى أوشكب على الذبول الرى واليناعة . فقد كرست حياتها بعد أن مات عنها زوجها فى مقتبل العمر لتربية ابنتها ، وضحت بكل شىء حتى نشأت سونيا التنشئة التى تبغيها . وها هى سونيا توشك أن تتزوج بعد عام أو نحو عام وتنصرف عنها . وتلح عليها فارا أن تتقبل حبه ما دامت هى الأخرى تحبه هكذا ، وان حبا متوقدا كهذا كفيل بأن يجهز على فارق العمر بينها وبين سلاف . لكن ماريا برغم غرامها بسلاف لا تريد له أن يرتبط بها لأنه قد يندم بعد سنوات على هذا الارتباط ، سنوات قليلة قد يسعد فيها معها لكنها لن تلبث أن تشيخ وتتركه وهو لايزال فى شرخ الشـباب . ولأنها وهى الاخلاقيـة الصارمة لا ترضى ان تحقق سعادتها على حساب شاب فى مقتبل العمر دفعته الظروف الخانقة الى التمسك بها لأنها اكثر الشخصيات المحيطة به أصالة ونقاء . ان عليه ان يسافر فى العالم وان يلتقى بأناس آخرين عديدين حتى يجد شابة فى مثل عمره مليئة برؤى مثل رؤاه ونزوعات مثل نزوعاته، على هـذا تتفق ماريا مع فارا وتحاول كل منهما فيما بعد على حده أن تقنع فلاس بأن خلاصه فى الابتعاد عن هذا المناخ الآسن .

مشهد الاعتراف الطويل بين ماريا لفوفنا وفلاس يشـهده من بعيد شخصان . يشهد القسم الأول منه حيث فلاس يبث ماريا عواطفه سيرجى باسوف ، وعندما يخبر زوجته فارا — التى تعرف بحق طبيعة الموقف — بطريقته الهازلة وتفسيراته الفجة للأمور بما رأى وكأنه شهد فاصلا هزليا غريبا ، ترجوه باخلاص الا يفاتح أحدا فى هـذا الموضوع وان يكف لفترة عن الحديث فيه وسوف تشرح له المسألة فيما بعد . ولكن انى له ان يفعل هـذا وقد عثر على موضـوع مثير فى هذا المناخ الراكد الذى لا يحدث فيه شىء مثير للالتفات . فما بالك اذا كان هذا الموضوع المثير حول ماريا لفوفنا التى يكتوى الجميع بتعليقاتها الحادة وانتقاداتها المرة الساخرة . انها فرصتهم جميعا للتشفى فى هذا الضمير المتحرك الذى أوسعهم تأنيبا . ومن هنا فانه لا يعبأ برجاء زوجتـه له بأن يتكتم ما رأى . ويظل ينقل القصـة بتفسيراته الخاصة وطريقته

الهازلة الى كل شخص وكأنه يسر له أمرا مثيرا الضحك والرثاء ، وينقل القصـة لهم جميعا بطريقة تحنقنا عليه وتكشف لنا تهرؤات روحـه اكثر مما تثير فينا الدهشـة للوقائع الغريبة التى تحكيها .

اما القسم الثانى من مشهد الاعتراف وهو حديث ماريا مع فارا بعد انصراف فلاس فتشهده سونيا ابنة ماريا دون أن تحس أى من ماريا أو فارا بأنها قد سمعت الجزء الهام من الحديث والذى تعترف فيه امها بانها تحب فلاس بالفعل ولكنها مصممة على نزع هـذه الفكرة من عقله ، وعلى ألا تحقق سعادتها فى الأيام الباقيات على حساب هـذا الشاب الملىء بالحيوية التواق الى التحقق والنقاء . وقرب نهاية الفصل الثانى وعندما تختلى سونيا بأمها فى واحد من اعمق وابدع مشاهد المسرحية ـ كما يقول مارتن اسلن ـ « فحتى بمعايير المسرح الطبيعى فان هـذا المشـهد كان لابد ان يولد فى نفس الابنـة شيئا من التقزز والاشمئزاز ، لكن جوركى بمهارة يجعل الابنة تناشد امها ان تستسلم لحبها ـ ها هو الجيل الجديد المستنير يمنح آباءه شيئا من الحريـة الجنسية ، هذه لمسة لاتزال تنبض بالثورية حتى بعد سبعين عاما من كتابة جوركى لمسرحيته » (١) .. فى هـذا المشهد تأخذ سونيا رأس امها المرهقة فى حجرها وتهدهدها فى واحدة من مشاهد تبادل المراكز ، فها هى سونيا تلعب دور الأم التى تهدهد طفلتها فى حجرها ، وتصارحها بأنها سوف تتزوج مكسيم بعد عام ومن الممكن ان يعيشوا هم الأربعة جميعا تحت سقف واحد حياة هادئة سعيدة ، ولكن الأم تصر على انه سوف يكون هناك ثلاثة فقط هى وابنتها وزوج ابنتها مكسيم ، وان الحياة ستكون اهدأ وأسعد بهذه الصورة .

فى هذا الفصل أيضا يتطور الموقف بين سوسلوف وزوجته يوليا من ناحية ، وعمه سيمون من ناحية أخرى .. فها نحن نتيقن من أن زوجته تخونه مع زاميسلوف بصـورة توشك أن تكون علنية تماما ، وتريده أن يعرف لأنها تعرف انه حتى لو عرف بوضوح شديد فانه لن يفعل شيئا ، وسيزداد فى نظرها ضعة وبلادة ، بل انها تكاد فى احـد المشاهد أن تقول له هـذا صراحة .. وهى تؤكد له أن حياته لم يعد لها معنى ولن يكون لها بعد أى معنى ، وتقول له من الأفضل أن يتركها

---

(١) راجع مقال مارتن ارسلن من المسرحية فى مجلة Plays and Players العدد العاشر ١٩٧٤ .

تقتله ثم تقتل نفسها وتستريح ، فهى لم تعد تطيق الحيـاة معه ، ولا هى حتى تحب زاميسلوف الذى تخون زوجها معه ، بدرجـة تدفعها الى ترك زوجها والحياة معه وانه كان نوعا من الهرب من الملل والبلادة ، ولكنه هرب لا يهب اى راحـة أو علاج . ومن هنا فانها تخرج مسدسا من تحت شالها وتهم بأن تقتل زوجها المرتعد الجبان الذى لا يثور حتى وقد تدهور الموقف الى هذه الدرجـة ، لكن دخول بعض الشخصيات الى المشهد يمنعها من تحقيق هدفها . وعلى الناحية الأخرى فان العم العصامى الذى خبر الحياة وعركته تجاربها ما يلبث خـلال أيام قليلة أن يكتشف حقيقة ابن أخيه ، ويعرف بخبرته الاخلاص له ، بل انه يجد فـكرة ماريا لنوفنسـا عن ضرورة ان يترك ثروتـه التى جاوزت الستين مليونا للعمل الاجتماعى ، والا يترك حصـاد عمله يضيع بددا فى يد وريث لا يستحقه . فكرة جيدة ، ويصارح سوسلوف بها فيجىء هذا ثائرا على ماريا راغبا فى الاطاحة بها .

أما زاميسلوف ، فانه يريد أن يبرهن على جدارته بالانتمـاء الى هذه الطبقة التى انحشر فى زمرتها ، فيعد مسرحية تمثل فى حديقة بيت الاصطياف ولا يشهدها سـوى الكاتب ياكوف شاليموف الذى يريدون ان يبرهنوا له على انهم معنيون مثله بالهموم الثقافية المترفة . وهى ليست داخـل المسرحيـة بالمعنى الحديث للاصطلاح ولكنها نوع من الاسقاط الذى يتيح الكاتب أن يعرى بعض شخصـياته وان يستبق مصائر البعض الآخر خـلال الماحات خفيفة هنا وهنـاك . غير أن أهم ما يؤكده هـذا العرض المسرحى الذى يصبح هو الآخر جزءا من نشاطات المصيفين التافهة لقتل الوقت ، ان هؤلاء ليسوا بأى حال مثقفى هذه البلدة وانما هم أقوام صيف يمرون عرضا فى حياتها ، أو أنهم كما تصفهم كلمات احدى الشخصيات المسرحية ــ طيور هرمة حط كل منها على مقعد فى الخريف طيور هرمة تشقشق بألفاظ كبيرة وتواصـل خلال حركتها وثرثرتها تعرية أرواحها حتى النخاع .

وما ان يجىء الفصـل الثالث من المسرحيـة حتى تبلغ هـذه التعرية ذروتها .. وحتى تبدأ بعدها عملية مواجهة ومكاشفة من طراز رائع ، توضـع فيها كل النقط على كل الحروف .. فقد بلغ سيل الثرثرات الزبى ، ولم يعد باستطاعة أى من الشخصيات ان تحتمل أكثر مما احتملته .. بسورة يتحول معها الفصل الى مجموعة من الثورات والانفجـارات التى يدفع فيها المؤلف شخصـياته الى ذروة التمرد

أو الحصار أو الانهيار . فها هى فارا تنفجر فى الجميع بعد أن اصبحت عاجزة عن تحمل فظاظة الحياة وهى تسمع بأذنيها اتهامات بذيئة ، برغم تسترها بأقنعة من الشــك والأدب ، بأنها امتنعت بطريقة ما عن انجاب الاطفال حتى لا تتورط فى الاندماج الكلى فى هذه الحياة . هــذا ما تتهمه بها اولجا زوجة الطبيب دودواكوف التى تريد أن تترك زوجها وأولادها وتهرب . والتى تقابل عرض فارا عليهــا مساعدتها بقدر من الملل الذى تحتاجه فى رحلتها تلك . بصراحة جارحة فظة ، ترفض فيها المــال وتقول لها انها وقد دبرت ، بصورة ما ، أن تبقى بلا أطفال تمارس عليها نوعا من التعالى الخفى ، وانها تتمنى لو كانت هى فى مكانها ، هى التى تعطى ، حتى تمارس الشعور بالازدراء لها . . وخلال هــذا الحوار المعقد المتعدد الدلالات يعرى لنا الكاتب أبعادا غامضــة فى لا شـعور الشخصيات تقود حركة بعض تصرفاتها دونما ان تدرى . . فربما كان صحيحا ان ثمة دافعا لا شعوريا هو الذى جعل فارا تتجنب التورط فى الاندماج الكلى فى هــذه الحياة . لأنها لم تتيقن فى يوم من الأيام ان هذه حياتها أو ان هــذا هو مصيرها النهائى ، بل ظل هناك فى ركن قصى من اعماقها ذلك النداء الخافت بأن ثمة حياة جديدة فى انتظارها ، وان عليها أن تبدأ بداية جديدة فى يوم من الأيام .

وها هو هذا النداء يفلح فى انتزاعها بالفعل من هذه المباءة الروحية التى شاخت فيها روحها حتى الاختناق . يدفعها الى تلك الثورة التى تقرر فيها ان تترك زوجها — لتكون نورا جديدة كما يقول ابسلن — وترحل مخلصــة البقية الباقية من أيامها من حمأة الركود ، ولكنها فى منولوج طويل — كمنولوج نورا (بطلة بيت الدميــة) قبيل الرحيــل أيضا — تواجه الجميع بحقيقة الوضــع الذى يعيشون فيه وتكشف لهم زيف وفراغ هذه الحياة الآسنة التى فيها يعمهون . ولكن ما يميز منولوج فارا عن منولوج نورا هو بعده الاجتماعى الشامل الذى يتناول ، لا حياة زوجين وحدهما ، بل حياة شريحة طبقيــة كاملة فى المجتمــع الروسى ونمط اجتماعى فى الرؤية والسلوك ، هــذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانه لا يصبح صوتا للتمرد والاحتجاج الفردى كصوت نورا ، بل يندغم فى جوقة من الأصوات المماثلة التى تعطيه بعدا اكثر عمقا وتوســع من أفق دلالاته الاجتماعية والفكرية . . فهنــاك ثلاث شخصيات قررت نفس القرار وانطلقت تقريبا من نفس الدوافع . . فلاس الذى قرر أن يرحل بعد اصرار ماريا لقوفنا على أن سبيله الوحيد لخلاص حقيقى هو فى الارتحال بعيدا عن سحب الباعوض تلك وبداية

حياة جديدة ، ومن هنا يقرر الارتحال مع سيمون دفيوتيشى الذى يئس هو الآخر من ابن اخيه المهندس سوسلوف ، وقرر أن يعود من حيث أتى ، ينفق امواله فى عمل نافع كما نصحته ماريا لفوفنا ـ وهـذا العمل النافع الذى يعتزم ان ينفق فيه أمواله هو بناء مدارس جديدة . وسوف يعمل معه فلاس وفارا فى انجاز هـذه المهمة التى تجعل حياة الثلاثة نافعة لهم وللآخرين .

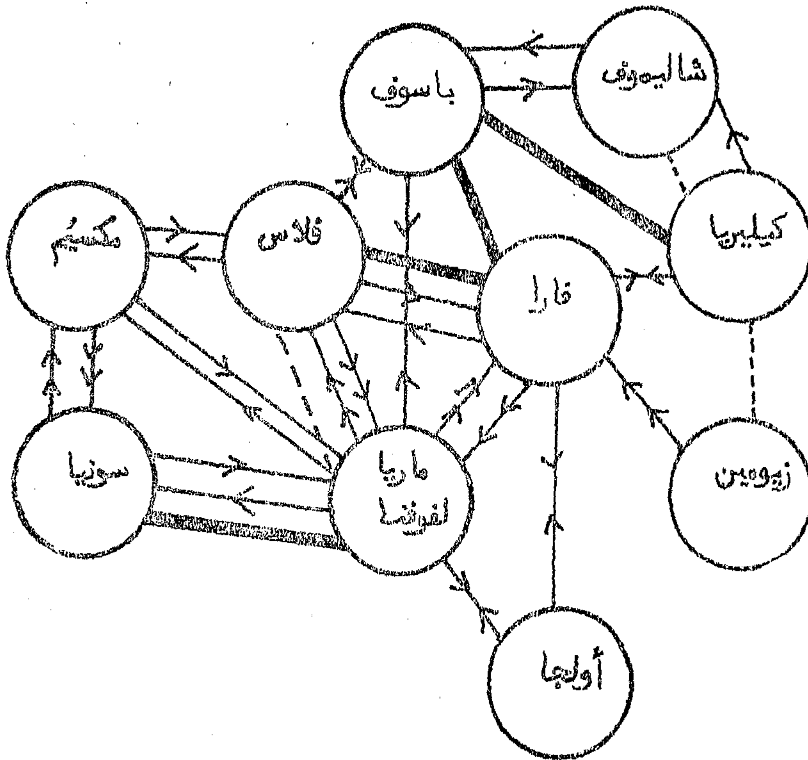
غير ان أهم الأحداث التى فجرت كل سورات الغضب والمكاشفة والرغبة فى الارتحال فى هذا الفصل هو تصدع المصنع الذى كان من المفروض أن يكون المهندس سوسلوف مشرفا على بنائه ، وقد مات نتيجة انهيار بعض هذا البناء الذى لم يكتمل شخصان من العمال . وحينما يأتى الخبر الصادم والفاجع يسأل العم سيمون ابن أخيه سوسلوف .. هل ذهبت الى هذا الموقع وتفقدت سير البناء فيه ، ويكذب بالطبع ويقول نعم لكن زوجته يوليا تصرخ فى وجهه بازدراء بأنه كاذب وانه لم يذهب مطلقا الى هـذا الموقع . وتكون هذه هى الشرارة التى يقرر بعدها سيمون الرحيل وتنفجر بقية الشخصيات فى تعرية جارحة وممزقة للذات وللآخرين .. فهاهما شخصان عاملان يدفعان حياتهما ثمنا لاهمال وثرثرة هؤلاء المتبطلين . وحدة المفارقة بين شقى الموقف العمل مقابل التبطل ، الموت مقابل الحياة ، وان كانت هى حياة كالموت ، فى هـذا الموقف هى التى تدفع الموقف الى هذه الذروة وهى التى تعرى كلمات باسوف عن ضرورة التطور وليس الثورة وهو يرد حديث فلاس المتحمس للتغيير ، من كل معنى لأنه ليس ثمة سبيل الى التطور مع مثل هذا الوضع ، بل لابد من اكتساح كل المواضعات المغلوطة التى تجعل العمال يموتون فى مواقعهم ، بينما يستمتع هؤلاء الكسالى الغليظو الحس بالحياة .

من خلال هـذا التحليل لأحداث المسرحية تظهر لنا الطبيعة التشيكوفية لهذا العمل المسرحى .. فقد ابعد جوركى كل الأحداث الهامة فى حياة شخصياته من خشبة المسرح ، ولكنه مع ذلك تمكن من خلال الثرثرات اليومية وعلاقات التشابه والتضاد ، ومثلثات الحب والوهم ، والحوار الشاعرى ذى الدلالات المتعددة ، وذلك الركام من الكلمات والجزئيات وتفاصيل الحياة اليومية المضجرة المألوفة التى تبدو لأول وهلة وكأنها خالية من أى درامية بينما تنبض تحت وقع تناول الفنان الحساس بتوتر درامى وحيوية فنية لا مثيل لها . من خلال

هذا كله تمكن جوركي ان يهب مسرحيته الحركة والتوهج وان يثير خلال طبقات المعنى المتعددة فيها الكثير من الرؤى والأفكار . انها دون شك مسرحيـــة مكتوبة على الطريقة التشيكوفيـــة . وفيها من خصـــائص المسرحية التشيكوفية أكثر مما يبدو على السطح . فهناك ذلك الصمت الكئيب الذى يحط كالعقبان الجارحة فوق آخر الكلمات فيلتهمها ويوقف الشخصيات عن البوح باسرارهم او الصراخ من لسعات الألم التى تنهش ارواحهم ، يكبحهم عن التواصــــل مع الآخرين الذين يعانون نفس العى عن الافصاح . فيتحول الحوار فى بعض المواقف الى منولوجات منقطعة ومتقاطعة لا ترد فيها الشخصيات على بعضها ولا تتواصل ، بل تحاول يائسة أن تبوح ببعض ما يبهظ كاهلها دونما أمل فى التفاهم ودونما استعداد لفهم الآخرين .. وهذه الوسيلة الفنية تكشف ما فى أغوار هذه الشخصيات من عذاب وتناقض معا وتعرى بعد الجلاد والضحية فى كل منها فى نفس الوقت .

وهناك من الخصائص التشيكوفية ذلك الاهتمام بمثلثات العلاقات التى تكشف أعماق الشخصيات بصورة لا تقوم بها العلاقات الثنائية . ففى المسرحية عدة مثلثات للعلاقات .. مثلث فارا وزوجها باســـوف والكاتب شاليموف . ومثلث شاليموف وفارا والشاعرة كيليريا التى تظل تحوم حول الكاتب وتطارده بمجموعة مؤلفاتها الكاملة حتى تبوح له من وراء قناع القصـــائد بما فشلت أن تبثه اياه مبـــاشرة ، ولكنه منصرف عنها فى محاولة لمطاردة فارا ولكنها ما تلبث ان تصارحه بأنها فقدت كل أمل فى الخلاص من خلاله وكل يقين فيه . وهنـــاك مثلث مجهض كالمثلث الأول وهو فارا وزوجها باســـوف والوريث المتبطل ريومين المولع بها ولكنها لا تحبه فيحاول فى نهاية المسرحية ان ينتحر باطلاق رصاصـــة على كتفه فيثير بذلك السخرية أكثر مما يثير الرثاء . وهناك مثلث الخيانة بين المهندس سوسلوف وزوجته يوليا ومساعد باسوف زاميسلاوف . الى جانب هـــذا يوجد مثلث من نوع خاص تقف فى مركزه ماريا لفوفنا ويمثل طرفاه مرة ابنتها سونيا وحبيبها مكسيم ، ومرة أخرى فلاس وسونيا . غير أن مثلثات العلاقات لدى جوركى ليست فى تحديد مثلثات تشـــيكوف الصارمة فى (النورس) مثلا حيث تسير حركة السهم فى أضلاع المثلث فى اتجاه واحد تقريبا لتشكل دائرة عبثية يائسة مغلقة على ذاتها ـــ بمعنى أن (أ) يحب أو يتجـــه بعواطفـــه صـــوب (ب) و (ب) يتجـــه صـــوب (جـ) و (جـ) صـــوب (أ) وهكذا ـــ ولكنها فى الواقع مثلثات مندغمـــة فى

دوائر أوسع من العلاقات وخصوصا فى الدائرة الأساسية فى العمل والتى تقف فى منتصفها فارا وتشمل فى الواقع عددا كبيرا من شخصيات المسرحية ويتضح مدى ما فى هذه الدائرة الواسعة من تشابك وتعقيد اذا ما ترجمت خريطة العلاقات الى صورة بيانية . وكان بودى لو أن فى امكانيات دار النشر الطباعية القدرة على نشر مثل هذه الصورة التى تحتاج الى استخدام بعض الألوان لايضاح النوعيات المختلفة من العلاقات .. ولأن شيئا أفضل من لا شىء كما يقولون فان هذا رسم شديد التبسيط لمثل هذه الخريطة .



واذا علمنا الدلالات المتعددة للخطوط فى هذه الخريطة ــ حيث الخط الغليظ يمثل علاقة رسمية كعلاقة الزواج أو الدم ، بينما يمثل الخط المتقطع علاقة محبطة أو مجهضة ، والخط ذو الأسهم المتعارضة : علاقة تنافر سواء سافرة أو تحتية مبيتة ، والخط ذو السهم الواحد علاقة صداقة أو تماثل فى اتجاه السهم ، والخط ذو السهمين فى اتجاه واحد علاقة حب فى اتجاه الاسهم ــ اتضح لنا مدى تشابك مثلثات

العلاقات فى دوائر أوسع تتبادل التأثير والتأثر وتكشف لنا عن أبعاد اخرى فى علاقات التماثل والتضاد فى شخصيات المسرحية . غير أن هناك بعض السمات التشيكوفية الأخرى فى هذه المسرحية مثل الرغبة فى اكتشاف المأساوى فى الحياة اليومية وبعيدا عن الأحداث الزاعقة أو المفاجآت . وهى رغبة تنطوى على وعى جوركى بأن دوره كفنان يتطلب منه أن يثير فى القارىء الرغبة فى اعادة اكتشاف حياته على ضوء جديد ، وفى عدم التسليم بأن حياته عادية ومألوفة كحياة الآخرين ، فكثير من هذه الحيوات التى تبدو عادية بريئة تنطوى على ما هو مأساوى وفاجع . وهناك ايضا ذلك الولع بادارة الحديث والحدث امام خلفية من الطبيعة الروسية الجميلة ، بغاباتها الصلبة وأراضيها الشاسعة وأنهارها الجارية ، وكأنه نوع من ارهاف حدة المشاهد بالمفارقة بين الطبيعة بصلابتها وجمالها ورسوخها ، والانسان بهشاشته وقروح روحه وعرضيته .

ومنذ عنوان المسرحية (المصطافون) أو (زوار الصيف) وجوركى يحاول أن يرهف وعى المشاهد بعرضية هذه الجماعة وهذا الوجود الانسانى الممزق . فالعنوان نفسه يحمل هذه العرضية والموقوتية فى كلماته .. انهم مجرد زوار صيف لن يلبثوا ان يرتحلوا . فجوركى مؤمن بصيرورة وتغير الواقع الدائمين . وهو لذلك ولوع بالتركيز على حركة وتغير شخصياته بصورة يستحيل معها أن نجد اى شخصية لم يمسسها التغير خلال هذه الفترة القصيرة التى استغرقتها وقائع المسرحية . صحيح أن هذه الحركة ــ ككل حركة نحو الوعى ــ مصحوبة بالألم والتمزق ، لكنها فى نفس الوقت ــ ككل حركة نحو مزيد من الوعى ــ تستهدف التقدم . وفهم جوركى للتقدم فهم جدلى وثورى لأنه ينهض على أسس صلبة لا ترى التقدم بمنظار وردى زائف تطلع فيه الشمس على أحلام الجميع ، ولكن بمنظار واقعى تطلع فيه شمس التقدم على الجديرين بالحياة ويلفع الظلام أرواح الطفيلين الجديرين بالنسيان . ومن هنا كان التأكيد على العرضية فى الموقف بأكمله تأكيدا على مقولة الحركة فى التاريخ وفى الزمن ، بكل ما تعنيه مثل هذه الحركة من استنقاذ وتضحية .

فقد أدت الحركة فى المسرحية الى استنقاذ فريق من الشخصيات والى التضحية بفريق آخر من الميئوس من خلاصهم . وهنا يجىء أيضا دور علاقات التشابه والتضاد بين شخصيات المسرحية والتى يمكن

استخلاص بعضها من الرسم البيانى السابق غير أن هنـاك علاقـات أخرى لم تظهر فى هـذا الرسم ، لأن كشف كل العلاقات المختلفة بين الشخصيات يحتاج الى مجموعة من الرسـوم لا الى رسم واحد .. لكننى أريد أن أجمل فى النهاية وجود فريقين أساسيين . أولهما يضم فارا وفلاس وماريا لفوفنا ومكسيم وسونيا والعم سيمون والطبيب دوداكوف ، وثانيهما يضم باسوف وزاميسلوف وسوسـلوف ويوليا وشاليموف وكيليريا وريومين . هـذان الفريقان متعارضان بشـكل أساسى ، وأفراد كل فريق ليسوا على نفس الدرجة من التشابه ، وكلما تدنى نصيب الفرد فى أى فريق من صفات فريقه الأساسـية كلما اقترب من مواقع الفريق الآخر . وهذا هو ما يعطى الشخصيات نوعا من الغنى وما يؤكد جدلية العلاقات داخل العمل المسرحى . وهذا الغنى وتلك الطبيعة الجدلية لكل من الشخصية والموقف هى التى وهبت المسرحية قدرتها على تخطى اللحظة الآنية التى كتبت فيها واجتياز سبعين عاما من الزمـان لتثير اليوم الكثـير من الرؤى والايحـاءات الانسانية المعاصرة .

لنـدن   اكتوبـر ١٩٧٤

موسم المسرح العالمى :
مسرح الطقوس ومسرح الثورة

كان للانجليز فى سالف الأزمان امبراطورية لا تغيب عنها الشمس فضاعت . وكان لهم فى العالم صوت مسموع فخفت . وكانت زعامة العالم قد انعقدت لهم فآلت الآن الى غيرهم . وكان لهم اقتصاد قوى هبت عليه رياح الأزمة الاقتصادية فضعضعته . وكانت مدينتهم قبلة العالم فأفل نجمها أو أوشك . لم يبق للندن من عز الأيام الغابرة سوى اهتمام أصيل بالثقافة ، ومسرح عتيد هو كعبة انجلترا التى يحج اليها عشاق الفن المسرحى من كل أنحاء العالم .. تفتح أبوابها كل ليلة لأكثر من ربع مليون مشاهد . ولا تكتفى بعروض المسرح الانجليزى التى تقدم للمشاهد كل تنويعات الفن المسرحى من أحدث الانجازات وأكثر التجارب شططا الى أصل العروض القديمة واكثرها تقليدية . ولكنها أيضا تحرص على أن تستجلب له أرقى ما فى جعبة المسرح العالمى من عروض. فمع ربيع كل عام تقيم فرقة شكسبير الملكية ، وهى واحدة من أعرق فرق المسرح الانجليزى واضخمها ، موسما للمسرح العالمى . تجلب فيه مجموعة من الفرق العالمية الجادة ذات المستوى الفنى الرفيع تستضيفها على خشبة مسرحها اللندنى العريق « الأولد ويتش » وتكتفى هى بدور المضيف والمنظم والمترجم الفورى . لأن كل فرقة تقدم عرضها بلغتها الأصلية ، ويحصل المشاهد وهو داخل على عصا اليكترونية صغيرة — فى طول المسطرة العادية وعرضها — يقربها من أذنه فتفك له — بقدرة الاليكترون وجبروته — كل ألغاز وطلاسم اللغة الأجنبية التى يدور بها العرض امامه .

وفى موسم المسرح العالمى هذا العام استضافت فرقة شكسبير الملكية أربع فرق عالمية من بولندا وأوغندا وايطاليا والسويد ، قدم بعضها مسرحية جديدة وقدم البعض الآخر مسرحيتين . ولكن العروض كلها اتسمت بدرجة عالية من الجدية والاحتفاء بروح الفن وقيمه . كل عرض يتناول هـذه القيم من وجهة نظر ومن زاوية متفردة ، فكانت النتيجة هى اثارة مجموعة من القضايا على صعيد الفن والمحتوى .. وكانت القضـية التى أثارتها هذه العروض بشدة على صعيد الفن هى وثاقة العلاقة بين المسرح والطقوس الدينية التى ولد المسرح فى بوتقتها منذ البداية أما على صعيد المضمون فقد كانت الفكرة الأساسية التى دارت حولها أكثر العروض هى فكرة الثورة بأبعادها المتعددة باعتبارها خلاصا وتجاوزا وميلادا جديدا .. وقد يبدو أن القضيتين قديمتان ، أثيرتا من قبل مرارا ولكن الجديد هنا كان طرحهما كقضيتين متفاعلتين ومتداخلتين ، بصـورة تحول معهـا الطقس الدينى الى عرس ثورى واندغمت بها الثورة فى طقوس الشعب ومراسيمه المتغلغلة فى الضمير الشعبى والمتشابكة بحياة الجماهير اليومية .

١ ــ أمسية الاسلاف وطقوس الثورة :

وقد بلغ هذا العناق بين مسرح الطقوس ومسرح الثورة ذروته فى العرض العظيم الذى قدمته الفرقة البولندية لمسرحية (أمسية الاسلاف) لكاتب بولندا الكبير آدم ميكيفيتش (١٧٩٨ ــ ١٨٥٥) فى قلب كاتدرائية لندنية عتيقة هى كاتدرائية ثون ورك . والفرقة البولندية التى قدمت هذا العرض هى فرقة كاراكوف المسرحية ، وهى الفرقة الثانيـة فى بولندا عراقة وضخامة ــ بعد فرقة المسرح القومى البولندى فى وارسو . فقد أسست عام ١٧٨١ فى كاراكوف ولاتزال تعمل بها حتى الآن بمفهوم مسرحى يسـتهدف جمع المنتجين والمصممين والموسـيقيين والممثلـين المسرحيين فى فريق واحد يشتمل على أفراد من أجيال مختلفة ورؤى مختلفة وربما مفهوم مختلف للعمل المسرحى أيضا ، ويعمل هؤلاء جميعا معا ، تتفاعل رؤاهم وأفكارهم المختلفة . يمنح المخضرمون أفكار الشباب الخبرة والتجربة ، ويخلص جموع الشباب أفكار الكهول من التكرار والركود . ومن بوتقة الصراع الدائم بين أفكار ورؤى وأجيال مختلفة بل ومتعارضة أحيانا تولد حيوية الفرقة ويتواصل تجددها . وتكون النتيجة عملا مسرحيا فيه كل حيوية الشباب وخبرة الأجيال السابقة وأصالة تقاليد مسرحية تعود الى أواخر القرن الثامن عشر وتستمر فى التدفق حتى اليوم .

وقد كانت فاعلية هذا الأسلوب المسرحي جلية في العرض الذي قدمته الفرقة لبعض أجزاء من مسرحية آدم ميكيفيتش الملحمية الطويلة (امسية الأسلاف) من اخراج كونراد سفيناريسكي . ولم يكن ممكنا تقديم هــذه الملحمة الشعرية الدرامية على خشبة المسرح كاملة لأن عرضها كاملة بفصولها الأربعة الطويلة يحتاج الى أكثر من تسع ساعات . وطبيعة هــذه الملحمة تساعد على اجتزاء بعض مشاهــدها وتقديمها مستقلة ، ليس فقط لاستقلال المشاهد النسبي ولا للطاقة الشعرية والدرامية الكبيرة التى يتمتع بها كل مشهد ، ولكن أيضا لأن ميكيفيتش لم يكتب هذا العمل دفعة واحدة ولا حتى بالترتيب . فقد كتب الجزءين الثانى والرابع منه عام ١٨٢٣ ثم كتب الجزء الثالث أثناء سجنه في سيبريا عقب فشل ثورة ١٨٣٠ ونشره في باريس عام ١٨٣٢ بعد نفيه اليها ، أما الجزء الأول فلم يقيض للمؤلف اكماله ونشر ما كتبه منه بعد موته . غير أن كل المصــادر تجمع على أن هذا العمل الناقص لايزال حتى الآن أهم عمل في تاريخ المسرح الشعرى البولندى . وقد ظل هذا العمل الدرامى الكبير مهملا أو شبه مهمل حتى اكتشفه الشاعر والكاتب المسرحى سنانسلاف فيسبيانسكى (١٨٦٩ — ١٩٠٧) وقدمه لأول مرة على خشبة مسرح كاراكوف عام ١٩٠١ ومنذ ذلك التاريخ ومجتزءات من هذا العمل الكبير أو محاولات لتقديمه كاملا تظهر على خشبة المسرح البولندى كل حين .

وتنطلق محاولة سفيناريسكى من رفض الاجتزاء أو التلخيص في هذا العمــل الكبير ، والاكتفاء بتقديم مشاهد كاملة منه بينهــا خيط وتضمها وحدة عضــوية . وقد اختار المشاهد التى تختلط فيها طقوس تذاكر أرواح الأسلاف الموتى في أمسية عيد القديسيين بدوامة الأحداث الثورية في بولندا .. وكان من الصعب تقديم هذه الأجزاء فوق خشبة مسرح تقليدى ، ليس فقط لاتساع الرؤية المسرحية التى تحتــاج الى خشبة طولها أكثر من أربعين مترا ، ولكن أيضا لأن المسرحية ترتد بالنص المسرحى أو بالأحرى بالعرض المسرحى الى مرحلة الطقوس والمراسيم الدينية ، حيث يتحول الجمهور المشاهد الى عنصر مشارك في طقس دينى مسرحى في ظاهره ولكنه ثورى ابداعى في جوهره .

ومن اللحظة الأولى تتم عناصر هذه العملية الدرامية الطقوسية ، فليس هنــاك شباك للتذاكر ، ولكن بائعة التذاكر تقف في مدخل الكنيسة وقد ارتدت ملابس كنسية سوداء تناولك التذكرة وتتلقى النقود وكأنها

تقوم بمراســيم التناول المقــدس ، ومن يقدم لك البرنــامج المطبوع للمسرحية أو يقودك الى مقعدك .. ان كان ثمة مقاعد أصلا .. يرتدى هو الآخر ملابس قسيس أو شماس وبدلا من المسرح ها نحن فى صحن كاتدرائية قديمة مهولة البناء واسعة مليئة بالزخــارف والتهاويل . تأخذ قاعتهــا الرئيســية شكل صليب ضخم يدور الحدث فى جزئيــه الرئيسيين . يبدأ من سرة الكنيسة ثم ينحدر الى القسم المستطيل من الصليب حيث نصبت خشبة يزيد طولها على اربعين مترا وتأخذ شكل حــرف T يصطف حولها المشاهدون من كل ناحية . على المشاهد أن يتحرك من مكان الى آخر ليتابع استمرار الحدث . يلهث وراء ممثلين مرنى الجسم بهلوانيى الحركة مقتدرين على التعبير باقتصــاد وحنكة .. انه مسرح يعتمد اساســا على الممثل والمساحات الممتدة الشاسعة . والممثل من فرط اهميته فى عمل من هــذا الطراز لا يمثل .. بل هو جزء من طقس مسرحى يستقطب المشاهد ولكنه لا يستهويه ، يجسد أمامه الحدث ولكنه يؤكد له ان هذا الحدث لا يمكن أن يتكامل بدونه.. فقد جاء هو كما جاء معظم المشاهدين للمشاركة فى طقس .. يبدأ على صورة طقس تذاكر الأرواح فى ليلة عيد القديسيين .. شىء اشبه بليلة الرحمة والخروج الى المقابر عشية الأعياد .. ومن خلال هــذا الطقس يتم التزاوج بين حالة بولندا السياسية قبيل انفجار الثورة وعمليــة استحضار أرواح الموتى بطقوسها التقليدية المتوارثة والمتغلغلة فى الضمير الشعبى البولندى .

فالأرواح التى تستجيب لطقوس تذاكر الموتى ، وتنبثق خارجــة من طوايا الظلمة المعششة فى أبهاء الكنيسة ، ارواح فى حالة حرجــة كحالة بولندا نفسها قبل الثورة . أرواح اطفال لم يعرفوا ســعادة أو شقاء تفزع فى صورة حمامات أعشتها الظلمة فتتخبط فى ساحــة الكنيســة . أو ارواح محبطة اشتهت الحب والمتعة ولكنها لم تجدهما .. لا هى حازتها فاستحقت نيران الجحيم ، ولا هى عزفت عنها واعرضت عن خيالاتها المغويــة فنعمت بالفردوس . ولكنها ظلت تكتوى بنيران الأعــراف الفاصــلة بين الفــردوس والجحيم .. بين القديســيين والخطائين .. هذا هو نوع الأرواح التى تستحضر وتستجيب لجمهور كنسى هو خليط من الفلاحين البولنديين الفقراء والشحاذين وطــلاب الصدقات .. أبرز هــذه الأرواح هى روح صوفيا ، فتــاة فى ملابس ملائكية بيضاء ووجه شاحب ، تتلوى شــهوة واشتياقا الى الحياة .

وجوستاف الروح المحبطة التي ستتحول الى متمردة ثم ثائرة فى مشاهد المسرحية القادمة .

وبعد أن كانت الأرواح تتحرك فى مستوى مرتفع معلق بين السماء والأرض محاط باضاءات خاصة .. ها هى تنزل الى الأرض لتشارك مع جمهور الفلاحين وطلاب الصدقات ومع الجمهور المشاهد فى طقس مسرحى كبير ترتد فيه أحداث الماضى الى الحياة وتندغم فى أحداث الحاضر .. حيث تتشابك المتناقضات فى نسيج واحد .. حدث متوتر تتصاعد فيه الأحداث نحو ذرى الثورة والانفجار الوشيك وصراع رهيب بين قوى الثورة وقوى الاحباط والقهر السياسى والدينى حرس القيصر وكهان الكنيسة . ولا مبالاة تبلغ ذروتها الرمزية والواقعية فى صورة نماذج من الفقراء المطحونين السادرين فى اللامبالاة والمتجمعين عند قمة الحرف T من خشبة العرض المسرحى .. رجل ينام على فخذ زوجته ويغط بصوت مرتفع الشخير .. آخر ممزق الاسمال يحمل طبقا صغيرا على ركبته يخرج من جيوب سراويله الريفية البالية بيضة مسلوقة يقشرها ويأكلها ثم يعقبها بأخرى وهكذا فى رتابة وهدوء .. وكأن ما يدور من صراع على بعد خطوة منه لا يهمه ، مع انه فى الواقع يتناول جذر حياته . وسوف يضيع بعض هؤلاء اللامبالين فى احدى مراحل الصراع القادمة ضحية سلبيتهم القاتلة .

ويتطور الحدث ، فها هى الأرواح المحبطة مع روح سجين بل تتحول الى ، أو بالأحرى تتقمص شخصيات ثورية فى عملية تناسخ تمنح الصراع بعدا تاريخيا ، وتتجمع هذه الأرواح وتتعهد بأن تحمل على عاتقها قضية خلاص الأمة من عسف القيصر . تتجمع هذه الشخصيات فلم تعد الآن أرواحا بل أن الروح جوستاف يتحول الى البطل كونراد . وتتردد أصداء نقاشات هؤلاء الثوار فى المشهد الثانى فى السجن .. حيث نجد جماعة من المسجونين السياسيين يناقشون مصير الأمة ويرى أحدهم وهو صورة أخرى من كونراد ان زملاءهم من الشبان المسجونين الذين رحلوا الى سيبريا هم مسيح جديد يفدى كل خطايا اللامبالين والسلبيين . وفى داخل هذه الزنزانة وفى مشهد طقوسى يتحول الموقف الى حلم حيث شبيه كونراد/جوستاف يتحول الى ملاك يصارع غرابا .. وفى لحظة من النشوة والرغبة فى قهر كل صنوف الضعف البشرى يقرر ذلك البطل المتعدد الأبعاد جوستاف ــ كونراد ــ السجين اعلان ثورته ورؤاه على كل شيء .. وتتنوع ردود الفعل ،

فها هو القسيس يتصورها روحا شريرة ويريد طردها بواسطة طقوس طرد الأرواح الشريرة ، لكن الكنيسة منذ توحدت مع القيصر خالق الاحباط الجمعي ومهندس القهر لم يعد يظهر فى ساحتها الملائكة ، بل الشياطين وزبانية القيصر وحرسه السرى وأجهزة القمع والتعذيب .

ويتخلق صراع من طراز فريد داخل صفوف الكنيسة التى ينضم بعض رجالها الى صف الثورة .. وتتحول الخشبة الكبيرة فى مستوى من مستويات العمل الدرامى الى صليب كبير تصلب عليه بولندا كلها ولكنها تولد من فوق خشبته القاسية ولادة جديدة ، تخرج فيها من شرنقة النار وجحيم سجون سيبريا أكثر صلابة وأقوى أملا فى المستقبل .

هذه الأحداث الأساسية لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن الأسلوب المسرحى الذى قدمت فيه .. فأسلوب الطقوس الدرامى هو نفسه محتوى قبل أن يكون قالبا ، ورؤية مسرحية وفلسفية قبل أن تكون مجرد عمل درامى تاريخى .. تلعب فيه الاضاءة دورا هاما .. ويعتمد على الأقنعة البشرية الحية بمعنى تحويل الوجه البشرى نفسه بواسطة الاصباغ واضافة الأجنحة أو القرون وارتداء ملابس أقرب الى ملابس راقصى البالية مرونة واتاحة للحركة .. الخ .. الى قناع حى يموج بالقدرة على التعبير ، حيث يتوحد القناع بمقدرة الممثل على استخدام وجهه فى كيان واحد .. ويعمد الى خلق حس مستمر بالديمومة والرهبة والأبدية والجدة معا .. وقد لجأت المسرحية الى جانب كل هذه الطقوس العديدة الى تأكيد واثراء هذا الحس من خلال استخدامها لأرواح الاطفال التى تطل من عل فى نهاية بعض المشاهد التى يبلغ فيها التوتر ذروته لتشهد الصراع أو لتشارك بترديدها لبعض الأناشيد بترتيل ملائكى هادىء فى كسر حدة توتر المشهد .. وكان ظهورها المستمر يعطى المشهد بعدا تاريخيا ، يوحى بأن الماضى يرقب الحاضر ـ فهذه هى الأرواح الطفلة التى ظهرت فى بداية طقس تذاكر الأسلاف الموتى . ويؤكد ايضا أن التاريخ ليس الا ملحمة متتابعة الحركات متكاملة الفصول ، وأن أطفال المستقبل سيولدون من رحم هذه الصراعات المتوترة .

ويستلزم مسرح الطقوس فى نفس الوقت مقدرة هائلة من الممثل على استخدام كل جزء فى جسمه للتعبير عن جزئيات المشهد وللاندماج

فى مراسيم طقوسه . لا يكفى التعبير بعضـلات الوجه وايماءات الرأس وتلويحات الأيدى . وانما الممثل كله يتحول الى طاقة حضور مسرحى هائلة مليئة بالحيوية والحركة تخاله يقطع الخشبة التى يزيد طولها على الأربعين مترا فى قفزة واحدة وكأنه ساحر أو بهلوان .. هو فى كل مكان من هذه الخشبة الرهيبة فى نفس الوقت .

٢ ـ ليلة نوفمبر .. وصناعة الثورة :

اذا كانت (امسية الأسلاف) قد صاغت من خلال طقوس تذاكر الأسلاف واستنزال الرحمـات على أرواح الموتى ، وانطلاق الامنيـات والرغبات الحبيسة من الصـدور ، ارهاصات العاصفة الثورية الوشيكة القدوم ، وغليان البركان الشعبى البولندى ضـد الحـكم القيصرى الروسي عام ١٨٣٠ . فان مسرحية (ليلة نوفمبر) للكاتب والشاعر البولندى ستانسلاف فيسبيانيسكى والتى أخرجها أندريه فاجدا على خشبة مسرح الأولدويتش قد قدمت كما يقول عنوانها أحداث ليلة الثورة نفسها فى نوفمبر عام ١٨٣٠ . وقد اعتمد العرض هنا أيضـا أسلوب المشـاهد والايقاع السريع والممثـل المرن المقتدر على التعبير والحركة .. ولكنه قدم لنا أسلوبا مسرحيا مغايرا ، استبدل بطقوس استحضـار الموتى طقسا وثنيا تستهل به المسرحيـة بالصـلاة للآلهة الاغريقية القديمة أثينا ان تستدعى اله النصر .. فهذه الليلة هى ليلة الثورة .. ليلة ٢٩ نوفمبر عـام ١٨٣٠ . وتبدأ جماعـات الثورة فى الانطـلاق .

على الجـانب الآخر وفى قصر الدوق الكبير قسطنطين شـقيق القيصر الروسى نقولا الأول ووكيله فى حكم بولندا فى هذا الوقت يدور نقاش من نوع آخر .. فبدلا من صـلوات الابتهال بالنصر والاستعداد للثورة تدور أحاديث التآمر ووساوس الخوف .. فزوجة الدوق جوانا بولندية تتوق الى تحرير بلدها والخلاص من سطوة القيصر الروسى عليها . لذلك فانها شديدة التعاطف مع الثورة . لا يدور بخلدها ان زوجهـا الدوق يريد أن يمتطى صهوة جيـاد الثورة ويلوى أعنتهـا لحسابه ، فهى لا تتصور انه يمكن أن يساند ثورة ضد أخيه ، ولكن الدوق يطرح عليها بحرارة وانفعال توقه الى أن تنجح الثورة ويصبح ملكا على بولندا بدلا من كونه مجرد نائب للقيصر بها . وتظن جوانا

ان حديث الدوق عن المملكة البولندية ليس الا سخرية من مشاعرهـا الوطنيـة .

في الشارع تتصاعد موجـات القلق الشعبى ، وتأتى جواسيس الدوق بأخبار السخط الجماهيرى ، وتتحسس الهواء المشحون بالثورة والغليان .. وعلى الجانب الآخر لايزال الثوار ينتظرون ساعة الصفر واشارة البدء حتى يقتحموا قصر الدوق الكبير ويقبضوا عليه . وتأتى الساعة ، ويقتحم الثوار القصر ويقتلون الحرس ولكن جوانا وقد خدعتها لعبة الدوق تقرر اخفاءه فى حجرتها ولا تسلمه للثوار ، وان كانت تقوم فى نفس المشهد بمساعدة الثوار وتهريبهم من القصر حينما يتأزم الموقف ويوشك بعض الحرس ان يقبضوا عليهم .

بينما يدور هـذا الموقف المتذبذب فى القصر تتم فى الشارع الذى اندلعت فيه المعارك لعبة من نوع جديد .. فها هو الجنرال الذى انضم الى جانب الثوار ، ليس عن ايمان بالثورة وانما لأن ورق اللعب أنبأه بأن الثورة ستنتصر ، يقرر حينما يستعر القتال ان ينضم الى جنـاح الدوق ويأمر الثوار بالتوقف عن القتال . وتميل كفة الميزان الى جانب القصر ، وتتوقف الآلهة الاغريقية عن القتـال ، وتتصـاعد النبوءة ، انه من الدم سوف تولد حياة جديدة . وتتمدد على المسرح جثة اثينا وجثث اله النصر ويأتى عابر الأعراف تشارون يحمل جثتهما عبر نهر ستايكس . ويرحـل الدوق الكبير وتظـل جوانا نصف واعية نصف مخبولة ، ويسب الدوق قبل رحيله الجنرال الذى وقف الى جانبـه ضد الثورة ، ويبقى مغنى الثورة فى النهاية ليغنى ـ والمسرحية كلهـا مسرحية شعرية ـ اغنية شجية عن أشجار الربيع التى ستحمل براعم جديدة ، وعن أوراق نوفمبر المتساقطة التى ستذروها الرياح .. أغنية حزينة حزينة ولكن فى عمق اعماق الحزن منها ثمة بصيص من أمل .

هذه هى الخطوط العريضة لمسرحية (ليلة نوفمبر) ولكن المسرحية فى الواقع هى ما وراء هذه الخطوط العريضـة ، وما تحاول صـورها الشاعرية الحية ونبضها الدرامى المتوتر أن تقوله . حيث تستخلص من أحداث التاريخ جوهر الثورة وتحوله الى نبوءة ورؤيا فى عالم يضج بالحروب وقضايا الاضطهاد .. تكنس فيه رياح الثورة المقدسـة كل الجواسيس والمستسلمين والانهزاميين وأعوان الثورة المضادة . فالثورة كنار مقدسة تحرق فى طريقها كل هـذا ولا يوهن شعلتها شىء مثل

التردد والمساومة واللجوء الى الحلول الوسط . فحتى الآلهة القديمة فى الميثولوجيا الاغريقية تبارك جوهر الثورة وتموت فى صفوفها .. وهذه واحدة من انجازات فيسبيانيسكى حيث دمج الميثولوجيا الكلاسيكية فى نسيج الحدث التاريخى وادخلها فى قلب الثقافة البولندية والضمير الشعبى البولندى بشكل عام .

وجوهر الثورة وقضاياها الفلسفية هى المحور الأساسى فى هذا العمل المسرحى وليس بأى حال من الأحوال تفاصيل انتفاضة نوفمبر المحبطة . ومن هنا فان العرض بمشاهده المتلاحقة وأسلوبه الملحمى فى التناول والتمثيل يهدف الى عرض هذه الانتفاضة البولندية على المشاهد بالطريقة التى تثير فى وجدانه وعقله قضية الثورة بكل أبعادها وقضاياها المختلفة . افالمشهد يقدم جزئية فى حدث تاريخى ويصوغ فى نفس الوقت بعدا من أبعاد هذه القضية الانسانية والفلسفية الشاملة .. قضية الثورة .

٣ ـ المحارب الاحمر .. وطقوس الاختيار والتمرد :

اذا كانت الفرقة البولندية قد استخدمت الطقوس لابراز ابعاد جديدة فى فكرتى الاحباط والثورة . فان الفرقة الأوغندية قدمت مسرحا طقوسيا كاملا . طقوس القبائل الافريقية هى كل شىء فيه ، وهى البديل الرئيسى لدور الكلمة الكبير فى النص المسرحى التقليدى .. الكلمة فى هذا المسرح هى الطقس والرقصة والصمت والمهابة والشحنة الانفعالية والدينية الموروث الشعبى واخيرا الأغنية والصرخة أو الكلمة . لذلك لابد قبل الحديث عن العمل الدرامى الذى قدمته الفرقة الأوغندية فى موسم المسرح العالمى هذا ان نتعرف على الفرقة التى قدمت هذا العمل وعلى رؤيتها الدرامية .

الفرقة هى فرقة أبا فومى المسرحية فى كمبالا بأوغندا .. هى أول فرقة مسرحية أوغندية محترفة ، عقلها المفكر ومنشئها ومخرجها ومؤلف مسرحيتها هو الأوغندى الشاب روبرت سيروماجا . هو فى الحقيقة قائد لفريق مكون من ١٤ ممثلا تحول المسرح بالنسبة اليهم الى حياتهم ، والحياة عندهم هى الحياة الافريقية بفنونها البدائية ورقصها وموسيقاها .. بصليل خرزها وقواقعها وقرقعة عصيها وحفيف ريشها .. بحركات الساحر والكاهن الافريقية القبلية الأصيلة وقد

أصبحت طقسا دراميا امتزجت فيه الخرافة بالدين بالقصة المصنوعة بالاسطورة الموروثة فى عجينة واحدة ، أصبح الممثل جزءا من مادتها الخام دون وعى واضح بأنه منفصل عن هذه المادة أو انه يمثل دورا فى لعبتها المرسومة .. بل بنوع اليقين أو الوجد الحقيقى بأنه فرد فى جماعة تؤدى صلاتها الخاصة الموروثة .. على انغام نفس الآلات الموسيقية التى يلعب بها كاهن القبيلة التقليدى وخلال نفس الرقصات التى يؤديها الكاهن ورفاقه . فقد رفض سيروماجا أن يستقدم معلما عصريا للموسيقى أو للرقص ليدرب أفراد فرقته ، وانما استخدم فى تدريبهم ، بعد اختياره اياهم من بين أفراد القبائل الأوغندية الذين لم تفسدهم الحضارة ولم تشوه تصوراتهم الافريقية عن حياة المدارس الحديثة — فكثير منهم أميون لا يقراون ولا يكتبون ، الموسيقيون الافريقيون التقليديون فى القبائل ، والراقصون الشعبيون الذين يعملون مع العرافين والكهنة . وقد أدى استخدام سيروماجا لهؤلاء الموسيقيين ومعلمى الرقص الى نقل الخبرة الافريقية الطازجة والكاملة الى افراد فرقته ، والى خلق احساس من القداسة والجدية والتفانى فى نفوس أفراد الفرقة ملتصق بهذه الخبرة ومصاحب لها . فكل خبرات الفنون الافريقية نقلت اليهم ليس فقط خلال حراس وسدنة هذا المستودع الفنى من الفن البكر الموروث عبر الأجيال ، ولكن ايضا خلال أشخاص يحتلون فى سلم القبائل الاجتماعى مكانة قريبة من القداسة . وكانت النتيجة المباشرة والأساسية لهذا ان اصبح كل ممثل بعد ان مر خلال فترة الاعداد الطويلة اشبه بالراهب الذى يعامل الفن بدرجة من القداسة . فى داخله شىء من الرهبة والحب ، من التوحيد والتأليه لهذا العمل الذى يقوم به ، يذوب فيه ، يستوعبه ويستوعب فى داخله حتى يصبح الممثل والعمل الذى يؤديه اجزاء طقس فنى ودينى عشائرى فى آن .. ولكنه مسرحى ودرامى قبل اى شىء آخر .

ولا يعنى هذا بأى حال من الأحوال أن العمل الذى تقدمه هذه الفرقة عمل دينى ، أو انه حشد من الرقصات والطقوس الشعائرية الافريقية . لأن الفرقة تعى أيضا انها تقدم عملا مسرحيا ، عرضا دراميا أمام جمهور . كما ان مؤلف الفرقة ومخرج عرضها يعى الأبعاد الاجتماعية والدرامية لعمله الفنى بصورة واضحة .. وما هيأه هذا الاعداد لأفراد فرقته هو تحويل الطقوس والشعائر والرقصات الافريقية الى بنية العمل الدرامى ومفردات اللغة المسرحية بصورة لا تحولها الى مجرد أداة ولا تبتذلها فتصبح زخرفا خارجيا فارغ

المعنى .. وحتى نتحقق من ذلك علينا أن نتعرف على مسرحية (رنجا موى) أو (المحارب الأحمر) التى قدمتها الفرقة الأوغندية على مسرح الأولدويتش .

(رنجا موى) هى قصة محارب افريقى شجاع وجد نفسه فى اختيار صعب حرج تلعب فيه العناصر الكونية والاجتماعية والفريزية الأدوار الثلاثة الأولى وتضع التزماته الاجتماعية فى مواجهة مصالحه الذاتية وانفعالاته الفريزية بينما تعلق كل الآخرين فى أنشوطة القدر والقوى الكونية والموروث الدينى والشعبى معا . وسط دوامة هذا الصراع الثرى الذى يتكون نسيج شقى الاختيار فيه من شبكة معقدة من هذه العناصر وجد رنجا موى نفسه منذ بداية المسرحية .

ورنجا موى الذى يعنى اسمه المحارب الأحمر هو اشجع محاربى قرية التلال السبعة التى يعمها السلام والرخاء ويحسدها سكان القرى المجاورة . ويقرر رنجا موى ان يتوحد بناكازى — وهو تعبير يعنى أكثر من مجرد الزواج بها — فتاة قريته الجميلة ، وتهبه ناكازى توأمين . وهو حدث غير عادى فى سلالة رنجا موى ولابد من الاحتفال به طبقا لطقوس وتقاليد القبيلة . ويستعد رنجا موى للبدء فى طقوس التطهير الخاصة لتوأميه . ينتقل من بيته ليعيش سبعة أيام فى محراب خاص وقد قص شعره وأظافره وامتنع كلية عن اراقة اى دم بشرى كان أو حيوانى .

وقبل أن تنتهى طقوس التطهير تهاجم احدى القرى المجاورة قرية التلال السبعة ويجد رنجا موى نفسه مطالبا ازاء نفسه بأن يختار اما المسارعة الى انقاذ قريته فهو أشجع وأمهر محاربيها ، أو الالتزام بطقوس التطهر والامتناع كلية عن اراقة الدم . لكل اختيار مغريات وعواقب .. لو اختار الحرب فانه سينقذ قريته ولكنه فى هذه الحالة سيكسر طقوس التطهير وهذا قد يدفع التوأمين الى أن يطيرا بعيدا أى يموتا وبالتالى ستنقض أرواحهما المحلقة فوق القرية مطالبة بالانتقام .. ولو اختار التحمل والاستمرار فى طقوس التطهير فربما اجتاحت القرية الأخرى قريته وبالتالى قتلته فى صومعته هو وتوأميه . ولو فر بالتوأمين الى التلال فان هذا سيعرقل طقوس التطهير ويقطعها وهذا الفعل ينطوى على نبوءة أكيدة بأن التوأمين سيقتلان أبيهما حرقا . كما انه لو فر الى التلال وتخلى عن قريته أفهذا معناه الفقدان الكامل

للقرية وفقدان الحق فى الرجوع اليها فقد هجرها وقت الخطر كفيران المركب ، ولا حق له فى العودة اليها فيما بعد .. كلا الاختيارين المتاحين امام رنجا موى محكوم بأعراف القرية وتقاليدها وقوانينها غير المكتوبة وقواها غير المرئية ، وهــذا ما يعطى أزمة رنجا موى مجموعة من الأبعاد النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية .. لا يمكن تجسيدها فى منولوجات من الطراز الهاملتى « أكون أو لا أكون » لأن الضمير الجمعى فيها قـد استوعب الضمير الفردى ، ولأن المشكلة الذاتية قد اندغمت فى المشكلة الاجتماعية .. الوسيلة الوحيدة لتجسيد أزمة من هــذا النوع لا يكون الا بالطقوس والمراسيم والشــعائر التى تتحول فيها الأبعاد المختلفــة للصراع الى حركة مجسدة تنبض بالحيرة والرهبة والعذاب .. فالاختيار الفردى أصبح فى الوقت نفسه مسئولية جمعية فادحة تؤثر فى مصير الفرد كما تؤثر فى مصير القرية بأكملها .

ويقرر رنجا موى أن يحارب ، فلا حياة له بغير قريته ولا أمل له فى أى خــلاص بدونها ، وامام بسالة رنجا ومهارته يتراجــع الأعداء ويتبعهم مع محاربى القرية عبر الحدود .. ليس القتال ســهلا ولكنه مرير وطويل .. واثناء غياب رنجا والمحاربين عن القرية تظهر بوادر اللعنــة القدرية ويعم الشقاء ويلتهم الجراد محصــول القرية فى ليلة واحدة ، وتتجه أصابع الاتهام الى التوامين ولكن ناكازى بضراوة الأم التى تدافع عن افراخها ترد أصابع الاتهام الى صــدر القرية وترفع فى وجه اعرافها وأحكامها القاسية عشرات التساؤلات . يستشير عراف القرية الرياح فتنبئه بضرورة التضحية بالتوامين الوليدين لأن اللعنة وليدة كسر طقوس التطهير الخاصــة بهما واشتراك ابيهما فى عرس الدم الذى غسل عن القرية الدمار قبل فوات الأيام السبعة .. وتوافقه القرية ، وفى مشــهد مهيب يؤتى بالطفلين ويضحى بهما بتمريرهما فى حربتين مغروستين فى مقدمة المسرح .. وسط بكاء الأم وعويلها ورقص القرية وضربات أرجلها المصممة يوضــع كل طفل واقفا فوق قمة الحربة الواقفة ويجذب ببطء ودربة وهدوء حتى تخترق الحربة جســمه بأكمله وخلال القلب تمر وما ان تخرج من الكتف حتى يكون العصفور الزغب قد طار الى سماء لا نهاية لها .

وبرغم التضحية لا يعود الرخاء ، ولا تستطيع القرية أن تجيب على تساؤلات الأم الملتاعة التى ضاع توأماها ولم تستعد القريــة رخاءها فكان لابد أن تجد بتساؤلات الجميع . ويعود المحــارب رنجا موى وقد

صب عن قريته الأعداء يسأل عن توأميه يريد أن يراهما ، لكن العراف والقرية معه لا يسمحون له بدخول القرية قبل أن يمر بطقس تطهير تعويضى وذلك عن طريق اجتياز تل النمل ، حيث تنهش الحشرات الصغيرة جسده وهو يجالد بأقصى قوته حتى يعبر طقس العذاب الجسدى هذا بنجاح ويدخل القرية سائلا عن ولديه بعد ما دفع من راحته الجسدية ثمن اراقته الدم أثناء طقوس التطهير . دفعها مرتين ، مرة بعذابه الجسدى أثناء رحلته عبر تل النمل ، ومرة أخرى بعذابه النفسى عندما انكرت القرية مسئوليتها عن جرمه ــ كسر طقوس التطهير ــ برغم ان تضحيته كانت من اجلها وطالبته بدفع الثمن .. وها هو قد دفع الثمن وعاد يسأل عن ولديه وعندما يعرف انهما قد قتلا بناء على مشورة العراف ، يندفع فى لحظة مثقلة بالظلم والصدمة ليقتل العراف ويتولى هو مسئولية العرافة والنبوءة من أجل القرية وتنتهى المسرحية ، مشيرة فى مشهد النهاية الذى يكرر نفس الصورة التشكيلية بالأجساد الزنجية المفتولة المعلقة فى ديكور تجريدى بأوضاع واشكال مختلفة الى أن موروث القرية الشعبى والدينى وتقاليدها القويمة اقوى من محاولة رنجا للتمرد ، والى انه كعراف جديد لن يختلف سلوكه عن العراف القديم الواقع فى قبضة قوى أكبر وارادة اكبر هى فى بعد من أبعاد التحليل المسرحى ارادة الحياة وقوة الاستمرار وديمومة التجدد .

هذه هى الخطوط العامة للمسرحية . ولو قدر لنص هذه المسرحية ــ أى لما بها من حوار أن يترجم ــ لما تجاوز صفحات معدودات .. مع أن المسرحية قد امتد عرضها الى ساعتين كاملتين فى تدفق واحد دون فواصل أو استراحة ، وفى ايقاع سريع متوتر متلاحق لاهث استخدم الى جانب كلمات الحوار القليلة الرقص والتمثيل الايمائى واستعاض فى أحيان كثيرة عن حوار الكلمات بحوار الآلات الموسيقية الافريقية . وحول الممثل الى طاقة متوقدة من الحركة المستمرة التى لا تهدأ .. فهو الذى يعزف الموسيقى وهو الذى يرقص ويمثل ويصدر كل أصوات الحب والولادة والموت .. انات العذاب وصرخات الاستغاثة وفحيح النبوءة ودبيب النمل وقرص الجراد ولهاث النشوة وانين الريح وقعقعة الحراب تصدر عن الممثلين وليس عن أى مؤثرات موسيقية أو صوتية . فما تقدمه الفرقة هو طقس للحياة من صنع الانسان وحده وليس مجرد عرض مسرحى يتحدث عن الحياة أو يقلد طقوسها .

٤ ـ جوستاف الثالث .. والتمثيل كطقس وشعيرة :

التمثيل في حد ذاته طقس جميل ومهيب ، ولد داخل الطقوس الاحتفالية الدينيـــة ، ولكنه ما لبث أن انفصـــل عن هـــذه الطقوس واحتفظ من مرحلة الميلاد الديونيسيوسية بعناصر الفرجة والبهجـــة وطقوس الامتاع البصرى والذهنى التى تستهدف الاستحواذ على انتباه جمع بشرى لامتاعه واخصاب عقله فى آن واحد . هـــذا الطقس الجميل المهيب فى حد ذاته هو ما احتفت به الفرقة السويدية (فرقة مدينـــة جوتنبرج المسرحية) وساعدتها على ابرازه الطبيعة الخاصـــة لمسرحية أوجست سترندبرج (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) العظيم (جوستاف الثالث) التى كتبت عام ١٩٠٣ ولكنها تتناول أحداث عام ١٧٨٨ و ١٧٨٩ فى السويد . أحداث حاســـمة فى تاريخ السويد حينما شن الملك جوستاف الثالث حربا مرتجلة ضد روسيا . واذا كان ثمة شىء واحـــد لا يمكن ارتجاله فهو الحرب . لكن جوستاف لأســـباب تاريخية عديدة شن هذه الحرب المرتجلة ، وكان على الشعب أن يدفع ثمن حماقـــة قيادة سياسية خرقاء .. كان هذا فى نفس العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية العظيمة فهل يمكن أن تقع هذه الأحداث فى السويد بمعزل عن تأثير هذه الشرارة الثورية التى انطلقت فى سماء فرنسا والعـــالم بأسره عام ١٧٨٩ ؟ .. كان الجواب لا .. فقد قام جماعة من المثاليين الذين ألهبتهم ثورة فرنسا باغتيال الملك ، باسم جموع الشـــعب التى دفعت من دمائها الثمن ليثرى الملك وحفنة من الجثث العفنة التى نعمت بالحياة الرخية وعاثت فى القصور فسادا .

هذه هى الخلفية التاريخية التى تدور حولها المسرحية ، لكن سترندبرج العظيم والذى كان أول من صور ببصيرته العميقة هـــذه الفترة وكشف عن ان من قام بالاغتيال كانوا ثوارا ذوى حلم عريض بالمستقبل وأمل قوى بالشعب السويدى ــ لأن حقيقة أفكار مغتالى جوستاف الثالث لم تكتشف الا أخيرا .. وبعد موت سترندبرج بعشرات السنوات ، أقول لكن سترندبرج لمـــا تناول هـــذه الأحداث التاريخية كان يتناولها من منطلق الفنان الانسانى الكبير ، والفنان التجريبى المولع بطقوس المسرح وشعائره فى آن .. لأن الانسانية والمضمون والتجريبية فى الفن همـــا المحوران الأساســـيان لكل من النص الدرامى والعـــرض المسرحى الذى قدمته الفرقة السويدية .

تبدأ المسرحية التى تلعب فيها عناصر الفرجة وطقوس تعمل التمثيل واللعب على الحافة الفاصلة بين التاريخ والحدوتة .. أو الواقع والوهم .. تبدأ بشيء كاللعبة الدرامية ، والمنادى ينادى فى المدينة مذكرا المشاهدين بأحداث وأفكار نهاية القرن الثامن عشر ، حيث فلاسفة عصر التنوير يؤكدون أن جميع البشر قد ولدوا أحرارا وان لهم حقوقا متساوية ، وان الملك جوستاف الثالث قد تعهد أثناء ثورة ١٧٧٢ بأنه سيكون مجرد المواطن الأول فى دولة حرة ، وانه بدأ عقب الثورة يبحث عن تأييد الناس العاديين ويسحب بعض الامتيازات من النبلاء . لكن وعود عشية الثورة ما لبثت أن خبت ثم تآكلت ، وعادت أوضاع ما قبل ثورة ١٧٧٢ الى السيطرة من جديد على الحياة فى السويد التى كانت مجرد مقاطعة فنلندية . ولكى يحول الملك اهتمام شعبه الفقير المضطهد عن الأوضاع الداخلية المتفاقمة يعلن الحرب على روسيا ويدور القتال فى ظروف فاضحة ، لأن الحرب قد بدات مرتجلة وبنت نزوة طارئة . ولأن الاعداد لها كان رديئا ولأنها أعلنت دون أخذ رأى البرلمان السويدى — أو بمعنى آخر الشعب السويدى .

هذه الحقائق المروعة الهامة يدلى بها المنادى بهدوء تمثيلى كرسول التراجيديات الاغريقية القديمة ، وهو يقرع طبلته مؤذنا بافتتاح العمل المسرحى الذى كانت مقدمته مجرد استهلال تمهيدى لما سيدور فيه .. ويبدأ العرض على خشبة تحولت الى ثلاثة أقراص كبيرة او ثلاث دوائر تشكل المستويات الثلاثة التى يدور فيها الحدث وتشير فى نفس الوقت الى وقوع الحدث والشخصيات فى قبضة حصار مكتمل الدائرة ، لا مخرج منه ولا مهرب .. كل أجزاء محيط هذه الدوائر واحدة لا علامة .. لا لون مميز .. لون واحد هو لون الألواح الخشبية القديمة القاتمة بدكنتها الباردة المحايدة .. تبرز حيادها وبرودها خلفية سوداء معتمة ، يدور الحدث على احدى الدوائر الخشبية تلك التى تضاء فتبدو وكأنها تسبح فى سديم من العتمة المحيطة من كل صوب .. لتزيد الحصار والعزلة وضوحا .. حيث يبدو معها الحدث وكأنه يسبح فى مجرة متوحدة أو جزيرة معزولة وسط الغمر فى بحر الظلمات .. تنزل بعض الستائر فى الخلفية البعيدة لتغير احساس المشاهد بالمشهد والايقاع دون أن تخرجه من دائرة الحصار والعزلة او تبدد سديم المشهد الأكبر الذى يطوى الحدث بين جوانحه .

يبدأ العرض — أو الفصل الأول من المسرحية — فى دكان ناشر

أو طابع ، دون أن يعبأ المخرج بأن يضع قطعة اثاث واحدة فوق الدائرة الواسعة التى يدور عليها المشهد لتخلق هذا الايحاء .. هناك فقط ستار (تنزل فى عمق المشهد وسط الظلمة عليها رسم مطبعة كبيرة ، فما يريد المخرج قوله هو ان كثيرا من الأماكن التى تدور هنا هى ثمرة هذه المطبعة .. ويدور النقاش بين جماعة من النبلاء والقضاة والكتاب وزعماء البرلمان حول موقف الملك واعلانه للحرب ورأى الناس فى ذلك ، واعتقاله لعدد من الأصوات المعارضة التى حاولت أن ترتفع محتجة على تصرفاته المرتجلة ، وموقف الدستور من تصرف الملك . وتأتى اخبار تمرد فى الجبهة وقبض على عدد كبير من الضباط واحضارهم الى المدينة لمحاكمتهم . وتأتى أخبار الهجائية المقزعة التى كتبتها السيدة شرودرهايم زوجة وزير الخارجية والشاعرة المناوئة للملك . وتأتى اخبار المظاهرات التى اندلعت فى المدينة . وتأتى أخبار عديدة من السخط الشعبى العام والضائقة الاقتصادية التى تبهظ الجماهير .. كل خبر من هذه الأخبار العديدة المتشابهة الواقع يأتى به قادم الى المطبعة ، فمنها خرجت بذور هذه الأحداث والأفكار وفى ساحتها تتجمع خيوط السخط الجماهيرى وتتبلور ابعاده . ويتداخل هذا السخط المتنامى مع مجموعة اخرى من اخبار الدولة حيث التعيينات الجديدة والتغييرات المستمرة تأخذ مكانها كل يوم لمواجهة هذا الخطر أو لاستيعابه أو كنتيجة لبعض ابعاده . ومن تداخل هذين العنصرين تتخلق أبعاد الحدث المسرحى حيث يقرر المجتمعون دعوة الملك الى العشاء وطرح القضية كلها للمناقشة معه قبل اتخاذ أى موقف آخر ، ويعد احد هؤلاء الراديكاليين قائمة بأسماء المدعوين لحفلة العشاء تلك .

فى الفصل الثانى نتعرف على الجانب الآخر من الموقف ، فالشعب ليس ساخطا على تصرفات الملك فحسب ، ولكن سوس الفساد والتحلل ينخر هو الآخر عالم الملك الداخلى . ثمة تشكيك قوى فى أبوته لولى عهده ، والعلاقة بينه وزوجته فى اسوأ أحوالها ، وصديقة زوجته وصفيتها هى الشاعرة التى تهجوه وتنغص حياته بشظايا شعرها ، وشقيق زوجته ملك السويد يقرر اعلان الحرب عليه وما يتبع ذلك من تفاقم الموقف بينه وزوجته . وها هو جاسوسه يأتى اليه بأخبار اجتماع المطبعة فيزداد قلق الملك وتثقل همومه . ويوسوس اليه جاسوسه بانه يشم فى طوايا الدعوة رائحة المؤامرة والخيانة . ويقرر الملك ان يتناول

مشاكله واحدة اثر الأخرى ، ويبدأ برتق بيته من الداخل قبل أن يواجه المتململين من تصرفاته فى الخارج .

يبدأ بأن يرجو الملكة أن تتحكم فى انفعالاتها وان تتذرع بالصمت والصبر من اجل ابنهما ولى العهد ، أو على الأقل ابنها هى ولى العهد . وان تقطع علاقتها بالشاعرة شرود نهايم التى ما يلبث انتقامه منها ان يأتى سريعا حينما يأمر وزير خارجيته بأن يطلقها . بعد ذلك ينظر الملك فى قضية هذا العدد الكبير من الضباط الثائرين ، فهو لا يستطيع أن يفقد هذا العدد الكبير من الضباط دون أن يجد لهم بديلا ، ويقترح عليه البارون أرمفيلت ان يصدر مرسوما يسمح بترقية العامة الى رتبة الضباط ، ولما يعترض الملك بأن هذا ضد الدستور يرد عليه ارمفيلت بان اعلان الحرب ضد روسيا كان هو الآخر مناقضا للدستور .. لكن ذروة هذا المشهد لا تتحقق الا عندما يستقبل الملك بيخلين ويحاول الحصول منه على قائمة بالمدعوين للعشاء . حيث يختلط الواقع بالوهم ، والحقيقة بالاستعارات والمجازات وقصص الحيوان ، ولا تعرف اذا كان ما يدور أمامك تمثيل أو واقع ام استعادة لحدث تاريخى قديم ويفقد المنطق المألوف سحره ومنطقيته ويولد منطق جديد هو منطق المشهد الدرامى نفسه ، منطق يسلم فيه بيخلين الملك قائمة المدعوين دون أن يكون فى ذلك أى خيانة منه لرفاقه الثائرين ، بل يتحول ذلك كما يستنتج الملك مصيبا الى مظاهرة لاثبات قوة الثوار . وحينما يكتب الملك فى أوراقه قصة الثعلب — موحيا بذلك الى ما ينتظر بيخلين والثوار من وخيم العواقب — يكمل بيخلين العنوان فى أوراق الملك لتصبح قصة الثعلب والأوزة .. ليتحول الايحاء — بما تعنيه هذه القصة الشعبية الشهيرة فى الضمير السويدى — الى عكس ما أراد له الملك وهذه اشارة ذكية باكرة الى أن الرياح ستتحول فى اتجاه الثوار وليس فى اتجاه الملك . هذا المشهد بأكمله هام بقدر ما هو حساس ومليء بالشاعرية ، لأن النص المسرحى ، ناهيك عن الاخراج والتمثيل ، ينهض على يقين بطقوسية العمل الدرامى وشعائريته ، ويتيح الفرصة للممثل لممارسة شعائر التمثيل الخاصة واللعب بعناصر الفرجة بصورة تجعل ذروة المواجهة الدرامية وحدة الصراع على الصعيد المضمونى هى ذروة التألق الشعائرى فى العرض وتوهج عناصر الفرجة فيه على صعيد البناء الفنى فى نفس الوقت .

فى الفصل الثالث يرتفع ايقاع الصراع والتوتر الدرامى درجة على المستويين مستوى المعنى ومستوى المبنى معا .. وهو ما فطن العرض اليه عندما بدأ المشــهد يتغير ايقاعا ومناخا دون أن يخرج من دائــرة الحصار وينفلت من قبضة حالة العزلة اليائسة .. هناك اضافة الى هــذه الحالة نوع من الايحاء بالموت تخلقه تجريدية المشــهد وسيطرة المساحات البيضاء عليه ، ثم طقوسية المنظر التى تخلقها تلك الأعمدة السبعة التى تقف متناثرة وسط دائرة المشهد على قمة كل عمود مزهرية خزفية قديمة باردة بالازهار ، ثم استخدام الأقنعة بصحبة التمثيل المتمهل والمكياج غير الواقعى ، واللمسات الساخرة والكوميدية وسط المواقف الجــادة ، والخلط الشاعرى فى أساليب التمثيل الذى يدور على الحافة الفاصلة بين حركات الدمى الرتيبة المتوفزة وايقاع العمــل الواقعى الهادىء الذى يشارك الديكور البسيط أو الأثاث الواقعى الذى لا يلبث أن يتغير الى مساحات بيضــاء وتجريدات موحيــة بالموت . ولا ينفصل هذا التغير فى المبنى عن تغيرات المعنى بأى حال من الأحوال .. لأن الفصل الثالث فى هذه المسرحية هو فصل تصاعد حدوس الثورة من احاسيس السخط الى مرحلة التحرك صوب الفعل .. حيث ان أحداثا كثيرة قد وقعت منذ نهاية الفصل الثانى .. فقد نجح الملك فى تجميع جيش جديد فى دالرنا ، كما أن الحرب مع الدنمارك قد انتهت بالوسائل الدبلوماسية ، وهــذا قد انعكس بدوره على الجبهة الداخلية فى بيتــه فى صــورة ســلام نســبى . كل هــذا بدوره شــجع الملك على أن يطلب من البرلــان تفويضا مطلقا حتى يزيد من قوة مركزه . أما على جبهــة الثوار فقد وقعت أحــداث جسام .. قامت الثورة الفرنسية مبرهنة على أن الملك يمكن خلعه بل اعدامه بالمقصلة . وأخذ الثوار يستمدون من تفاقم حالة الشعب والتئام صــدوع جبهة الملك مبررا للمسارعة بما اعتزموا القيام به لتصحيح هذه الأوضاع الجائرة . فقد دعا الملك البرلــان لتفويضه من فوق أسنة الرماح حيث حاصر جيشه الجديد المبنى وبدأ بالقبض على زعماء المعارضة .

ومع تصاعد هذه الأحداث يظهر فاصل ترويحى يشارك فى البنيان على صعيدى المبنى والمعنى ويكسر حــدة الموقف المتصاعد حتى لا يكسر تصاعده من تساوق البنيان الفنى للعمل . فى هذا الموقف الترويحى الذى يدور بأقنعة الحيوانات تروى بالحركة الصامتة قصة كخرافات الحيوان تبغى أن تؤكد لنا انه حتى لو ذهب الملك فان الذى سيحكم هو نجل جاء نتيجة شغف الملكة بمونك كبير ياوران الملك ولكنه أصبح

الآن وليا للعهد .. وهذا ما يجعل من الضرورى اجراء اصلاح جذرى فى الموقف كلية .

ويجىء بعد ذلك هذا الاصلاح الجذرى فى صورة تمتزج فيها نغمات وهتافات الاحتفال بالثورة الفرنسية بمؤامرة اغتيال العاهل السويدى . هذه الصورة العريضة التى ينطوى فيها تكريس الثورة والاحتفال بها على نوع من الفعل المحلى الواعى الذى تجتمع فيه القوى الوطنية المتضاربة .. الثوار والنبلاء والملكيين الذين يرون فى النظام الملكى خلاص الأمة ولكنهم لا يقرون الملك على افعاله .. هذه القوات الثلاثة برغم اختلافها بل وتضارب تصوراتها الذى تؤكده المسرحية بصورة رمزية موحية تشارك فى الفعل الثورى ولكن تحالفها كما تشير المسرحية بشاعرية قد ينطوى على بذرة النجاح وقد يحمل فى طواياه جرثومة الفشل . وهذا ما يترك المسرحية مفتوحة بالرغم من انها مسرحية تاريخية وان الزمن قد قال كلمته فى أحداثها بشكل نهائى . غير ان ما يريده ستراندبرج ليس اعادة تسجيل التاريخ ولكن تحويله الى قوة درامية ترهف بصيرة الحاضر وتزيد وعى انسانه بأبعاد الواقع .. وهو هدف انسانى لا يتعارض بأى حال مع رؤية ستراندبرج التجريبية والترفيهية للعمل المسرحى كطقس خاص لم شعائره الفنية ومنطقه الخاص به .

٥ ــ مسرح الممثل وقوة الثائر الفرد فى مواجهة العفن :

مع الفرقة الايطالية تطل ظاهرة جديدة غير السمات المتعددة للطقوس والشعائر المسرحية التى ظهرت مع الفرق الثلاث الأخرى التى شاركت فى هذا الموسم العالمى بعروضها . انها ظاهرة مسرح الممثل ، أى المسرح الذى يعتمد على ممثل كبير ، ينتقى المسرحيات التى يمكن ان تقدم له أدوارا تبرز طاقاته وامكانياته المتعددة وهذا لا يعنى فقط أن التمثيل كفن أساسى وكعنصر جوهرى فى العرض عامل اساسى فى هذا المسرح ، ولكنه يعنى أكثر من ذلك ، وهو ان العرض المسرحى نوع من الرؤية الابداعية لفنان واحد اساسا ، رؤية يعيد فيها هذا الفنان خلق النص المسرحى من جديد على الخشبة ، بصورة لا يتحول معها العرض الى مجرد تجسيد لما يتصور المخرج وفريق الممثلين انه ما اراد الكاتب المسرحى ان يقوله ، ولكن الى تفسير فردى خلاق ورؤية متميزة لما أراد النص المسرحى ان يقدمه .. مثل هذا المسرح لا يعتمد لبلورة مفهومه ومنهجه الدرامى على نصوص حديثة ، وانما يفضل اللجوء الى

نصوص قديمة معروفة ، لأن هذا يتيح له أن يقدم شيئا جديدا من خلال النص القديم .

والفرقة الايطالية لا تعتمد على أو بالأحرى تتبنى هـذا المفهوم المسرحى كمنهج فحسب ، بل انها فى الواقع فرقة ممثل بمعنى انها فرقة خاصة انشأها هـذا الممثل الذى يبعث تقاليد فرقة الممثل الشعبية فى الكوميديا الشعبية الايطالية المعروفة . هو صاحب الفرقـة ومخرج عروضها وبطلها الأول .. ولذلك فان الفرقة ــ وهذا شيء طبيعى ــ تحمل اسمه .. فرقة تينو بوازيللى المسرحية .. وتعتمد على النصوص المسرحية القديمة والمعروفة لتقدمها بمنظور جديد ومن خـلال رؤية متميزة .. وتجوب بالعرض انحاء ايطاليا ، كالفرق الجوالة القديمـة تعرض على جماهير المدن المختلفة رؤاها الجديدة لهذه الأعمال القديمة . وقد جاءت الفرقة الى لندن بعرضين من عروضها الجيدة . أولهما هو مسرحية (اعادة الشباب) للكاتب الايطالى آرون شميتز الذى كان يكتب تحت الاسم الأدبى ايتالو سفيفو (١٨٦١ ــ ١٩٢٨) وهى مسرحية تمتزج فيها خيوط الدعابة الرقيقة بعناصر التحليل النفسى المتمثلة فى الاحلام والرغبات المحبطة وفى النزوع القوى لاستعادة الشباب ، بمفارقات عديدة تخلقها الفجوة الحضـارية بين الأجيال المتعددة التى تنطوى تحتهـا شخصيات المسرحية . ومسرحية من هـذا النوع تتيح للعرض المسرحى ان ينتقل بين مستويات متعددة من التناول الدرامى .. بين المستوى الواقعى الذى يبرز الفكاهة وصراع الأجيال ورتابة خطو الأيام ، وثقل الانحدار التدريجى صوب الشيخوخة وانفلات نضارة الحياة من بين الأصابع . ومستوى الخيال الذى يموج بالتمنيات والشـهوات التى يبهظها وطء الواقع ، تمنيات الشخصيات ورغباتها عبر الاحلام التى تشكل جزءا أساسيا من العرض المسرحى ويخلق تتابعها مع الواقـع نوعا من الحوار الخلاق بين المستويين المتعارضين .

واذا كانت مسرحية سفيفو (اعادة الشباب) قديمة نسبيا ، فان جهود فرقة بوازيللى فى عرضها على المسرح لا يمكن الحكم عليها بمعيار مقارن ، لأن الفرقة كان لها فضل اكتشاف هذه المسرحية التى كتبت قبيل وفـاة سفيفو بعامين أى عـام ١٩٢٦ ولكنها لم تنشر لأول مرة الا عام ١٩٦٠ ولم تعرض على المسرح لأول مرة الا عام ١٩٧٣ حينما قدمتها فرقة بوازيللى . أما العرض الذى يمكن فعلا الحكم عليه بمعيار مقارن بصورة تبرز معها مدى مساهمة مسرح الممثل الذى تتبناه الفرقة

بشكل واضح فهو العرض الثانى الذى قدمته الفرقة فى هـذا الموسم العالمى .. وهو عرضها لمسرحية الكاتب النرويجى العظيم هنريك أبسن (١٨٢٨ ــ ١٩٠٦) ، (عدو الشعب) .. هذه المسرحية التى كتبها ابسن عام ١٨٨٢ ولكنها لا تزال برغم مرور ما يقرب من قرن على كتابتها شديدة الحيوية المعاصرة . وكأنها تتحدث عن قضايا اليوم وتتناول عالم اليوم . ويبدو ان الفرقة عندما اختارت هذه المسرحية كانت عينها على الوضع الراهن فى ايطاليا وعينها الأخرى على الامكانيات الفنية التى يتيحها مثل هذا النص المسرحى الممتاز .

والمسرحية معروفة للقارىء العربى وقد سبق ان ظهرت لها اكثر من ترجمة فى العربية . وبطل المسرحية هو (كل انسان شريف يحب بلاده ، ويجد نفسه فى مواجهـة مواضعات اجتماعية عفنة ، ومؤسسـة سياسية لا يهمها أن تخون شعبها ما دام هـذا يحقق لها مصلحتها المؤقتة) . هو طبيب يكتشف ان شبكة مياه المدينة غير صحية وانهـا السبب فى تفشى مرض معين بين مواطنى مدينته . ويأخذ على عاتقه أن يعرض القضية على ابنـاء مدينته حتى يصلحوا الشبكة ويحاسـبوا المسئولين عن فسادها . لكنه ما يلبث أن يجد نفسه فى مواجهة نظـام ادارى وسياسى كامل يستفيد من الوضـع الفاسد غير عابىء بصحة مواطنى المدينة البسطاء . وعندما يصر على عرض القضية على مواطنى المدينة تتصدى له شبكة الفساد وتحاول ان تصطاد فى نسيجى العنكبوت كل من وقف بجانبه فى الصحافة أو الادارة .. وتموه على شعب المدينة وتدلس عليه مستخدمة كل وسائل الاعلام . وعندما تحين ساعة المواجهة التى تصور الطبيب أن الحق فيها بوضوحه ومنطقيته سينتصر دونما جهد ، يجد أن الفساد المنظم والمستشرى فى كل مناحى الحياة فى مجتمعه قد حاصره وحوله الى عدو للشعب واتهمه بانه يبغى اثارة قلق الشعب ومخاوفه دونما مبرر .. وفى لعبة بارعة مؤسية معا انقلب الميزان ووجد الطبيب نفسه وحيدا .. حتى الجماهير البسيطة التى حاول ان يفعل كل ذلك من اجلها وقفت ضده . وها هو وحيد محاصر وقد تآمر عليه الجميع . لكن تنامى العقبات فى طريقه لا يوهن من عزيمته ، بل يدفعه الى مزيد من الاصرار على محاربة الفساد ، وبعد ان كان قد قرر الرحيل الى أمريكا بلد الثورة الفتية فى هـذا الوقت ، والمكان الوحيد الذى تصور ان لا فساد فيه وهى بالمناسبة ملاحظة أثارت الضحك بين جمهور المتفرجين فما أسرع ما تبدلت الصورة وما أبعد أمريكا اليوم عن أمريكا الثورة فى القرن الماضى ــ بعد ان كان قد قرر ذلك وعندما يواجـه

بفساد جديد يقرر ان يبقى لمحاربة هـذا الفساد المستشرى وهو يعلم انه كلما زادت وحدته وزاد حصاره زادت قوته .. وان عليه ان يحمى الأجيال الجديدة من هذا الفساد وان يعمل معهم ومن أجلهم ليخلصهم من براثن النفاق والشر .

ومع أن المسرحيـة مكتوبة وفق الأسـلوب الواقعى الاجتماعى التقليدى فان العرض الايطالى الذى اضطلع بوازيللى فيه بدون البطولة ـ كما فعل أيضا فى مسرحية سفيفو ـ قدم المسرحية بطريقة المدرسة الملحمية البريختية . ولا غرو فبوازيللى قد تربى وبرع فى اداء الأدوار الأولى فى مسرحيات بريخت الكبيرة مثل (شفايك فى الحرب العالمية الثانية) و (حياة جاليليو) و (ابرا البنسات الثلاثة) و (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) وغيرها .. فى مسرح بيكولو فى ميلانو وهو أكبر الفرق المسرحية الايطالى واخصبها فنية حيث عمل مع المسرحى الايطالى الكبير جيورجيو ستريهلر وباولو جراسى مساعده وشريكه فى فرقة بيكولو .. قبل ان يؤسس فرقته المستقلة لذلك فبوازيللى خبير متمرس بفنيات المدرسة الملحمية . وخبرته الكبيرة تلك هى التى مكنته من صب هـذا النص التقليدى فى القالب الملحمى دون اى تغيير جوهـرى فى النص المسرحى .

والقالب الجديد الذى قدم فيه بوازيللى مسرحية (عدو الشعب) هو فى الواقع رؤية بوازيللى وتفسير للعمل ، هذا التفسير الذى لا يريد للمشاهد أن يندمج فيما يراه على الخشبة أمامه متوهما ان هـذه هى الحقيقة الواقعة الخاصة بمدينة ما فى وقت مضى ، وانما يريده أن يتناول ما يقدم له كحالة وقضية اجتماعية يمكن أن تتكرر فى أى مدينة وفى أى زمن . حالة او قضية مطلوب من المشاهد أن يفكر فى محتواها وعواقبها ، فالأسلوب الذى تعرض به الحالة اسلوب يستهدف حث المشاهد على التفكير فى مختلف الأبعاد الانسانية والحضـارية لهذه القضية وتتطلب منه اتخاذ موقف الحكم مما يدور أمامه . ومن هنا فان المشاهد الايطالى قد راى فيها انعكاسا للواقع السياسى الذى تعيشـه ايطاليا السبعينات وقد اختلطت فيها الأمور وضاعت المعايير ولم يعد المواطن البسيط يعرف من الذى يبحث عن سلامته ومن الذى يهدف الى التضحية بصحته فى مقابل تحقيق مصلحته الذاتية .. وقد رأى فيها المشاهد الانجليزى بعدا من أبعاد قضيته التى تدهور معها اقتصاده وحاصرته أزمات التضخم وتكلم أصدقاؤه وأعداؤه نفس اللغة حتى لم

يعد قادرا على التمييز الصحيح . ويمكن أن يجد فيها المشاهد العربى هو الآخر أبعادا عديدة لقضيته السياسية والحضارية وقد عم فيهما اللغط واختلطت الأمور .

وحتى يحول بوازيللى المسرحية الى حالة تثير التفكير وتحث المشاهد على الحكم والمقارنة عمد الى تقسيم المسرحية الى مشاهد جزئية وضع لها عناوين ساخرة كانت تظهر على شريط ضوئى فى اعلى المسرح تلخص ما سيحدث مسبقا فى كل مشهد ، وذلك حتى لا يوجه المشاهد اهتمامه الى توقع ما سيحدث بل الى الحكم على اطراف صراع يعرف ملخصه مقدما والى التفكير فى ابعاد هذا الصراع المختلفة . كما قدم المشهد ـ كل مشهد ـ على انه يدور فى حلقة ، أى انه جزء محصور وحده له دلالة جزئية مستقلة من ناحية ، كما انه أيضا جزء من لعبة تمثيلية تهتم بعناصر التمثيل والفرجة فى العرض .. لعبة داخل حلقة محاطة بستائر متحركة وهذا ما يبعد بالعرض عن الايهام الذى كسره المخرج بنعومة وشاعرية ودونما ابهار تكنيكى أو جعجعة ، وانما بتواضع شاعرى واحترام عميق للنص المسرحى .

وقد ساهمت كل هذه العناصر فى ابراز الجوهر العميق لكل من مسرحية ابسن التى تقدم لنا الثائر الفرد فى مواجهة عالم متماسك من العفن والفساد والتواطىء ، ولأسلوب مسرح الممثل الذى يستهدف تقديم رؤية متميزة وفريدة للنص المسرحى فى آن .

لندن ابريل ١٩٧٥

زيارة فرقة نوريا أسبرت المسرحية

زارت لندن فى الشهر الماضى فرقة نوريا أسبرت المسرحية . وهى واحدة من أهم الفرق المسرحية فى أسبانيا ، اسستها الممثلة الممتازة نوريا اسبرت مع زوجها الممثل ارماندو مورينو عام ١٩٥٩ فى مدريد . وقدمت بها روائع المسرحيات الاسبانية والعالمية حتى اكتسبت الفرقة سمعة محلية وعالمية ، وقدمت عروضها فى عدد من عواصم العالم مثل باريس وبلجراد ووارسو وبروكسل وامستردام والهيج وزيورخ واثينا وواشنطون ونيويورك وموسكو وغيرها . وليست هذه هى المرة الأولى التى تزور فيها الفرقة لندن فقد سبق ان قدمت عروضها ضمن موسم المسرح العالمى الذى كانت تقيمه فرقة شكسبير الملكية كل عام وتوقف عام ١٩٧٥ لوفاة منظمه بيتر دوبنى . جاءت الفرقة الى هذا الموسم عام ١٩٧٢ ثم عام ١٩٧٣ حيث قدمت عرضا مدهشا لمسرحية لوركا (يرما) وآخر لمسرحية جان جينيه (الخادمات) . واذا كانت الفرقة قد بدأت فى أسبانيا وتطورت كفرقة مسرحية جادة ، فان الذين تابعوا تطورها يجمعون على أن انضمام المخرج الأرجنتينى فيكتور غارسيا الى الفرقة كان أحد عوامل تطورها الى فرقة عالمية ذات شخصية متميزة وأسلوب درامى فريد ، ففيكتور غارسيا من ابرز مخرجى المسرح الاسبانى وأكثرهم حساسية وموهبة وخيالا . سبق له أن عمل مع بيتر بروك فى مركزه الدولى للتجريب المسرحى فى باريس . وان كانت رؤاه الدرامية أقرب الى رؤى المخرج البولندى الكبير جروتوفيسكى ، من حيث اعتماده على قدرات الممثل الجسدية . لكنه يفترق عن جروتوفيسكى بعد ذلك من حيث اهتمامه البالغ ببقية عناصر المشهد

المسرحى وعدم اكتفائه بمسرح فقير تكون امكانيات الممثل الجسدية هى عماده الأساسى وربما الوحيد فى كثير من الأحيان . وفيكتور غارسيا ولوع بالعمارة المسرحية .. ربما لأنه درس الهندسة المعمارية بعد أن قضى عدة سنوات فى مطلع حياته يدرس الطب معتزما أن يصبح طبيبا نفسيا . وقد زودته دراسته المعمارية بحساسية تشكيلية خاصة ، وقدرة متميزة على استخدام ديكور مسرحى متحرك دائما ، لأنه يرفض الديكورات الثابتة ويريد أن يملأ المسرح بحركة الممثل والمشهد معا .

وقد قدمت فرقة نوريا اسبرت فى زيارتها التى استغرقت ثلاثة اسابيع والتى استضافها فيها المسرح القومى الانجليزى مسرحية (كلمات مقدسات) للكاتب الاسبانى رامون ماريا ديل فاييه انكلان . وهو كاتب اسبانى ينتمى الى الجيل الذى عرف باسم جيل ١٨٩٨ والذى ينتمى اليه لوركا والبيرتى ومخادو وخيمينز ، وان لم يحظ فاييه انكلان بشهرة بعض نجوم هذا الجيل اللامعين . وقد ولد انكلان فى غاليثيا عام ١٨٦٦ ومات فى نفس العام الذى قتل فيه لوركا ، عام الحرب الأهلية الاسبانية الدامى ، عام ١٩٣٦ . وقد كان فاييه انكلان من الكتاب الراديكاليين ذوى الاهتمامات السياسية الواضحة ، الى حد انه رشح نفسه فى الانتخابات عن التقدميين وان لم ينجح . لأنه كان قد فقد ذراعه فى معركة عام ١٨٩٩ فى « مقهى الجبل » فى مدريد فانه قد احس بعد ذلك بأنه خليفة سيرفانتس الذى كان ذا ذراع واحدة هو الآخر . والواقع أن فى فاييه انكلان الكثير من ملامح أسلافه العظام ، ففى اعماله تأثر واضح بسيرفانتس من حيث نفاذ البصيرة وعمق السخرية والفكاهة المأساوية . وقد كتب مثله العديد من الروايات . كما أن فى اعماله المسرحية آثارا واضحة من المسرحى الاسبانى الكبير لوب دى فيجا ، اما هجائياته الساخرة فانها بولعها بالأساطير الشعبية واهتمامها بالأحداث الخارقة والشخصيات غير العادية الامتداد الطبيعى لأعمال كويفيدو . أما راديكاليته السياسية وكتاباته الساخرة ضد الطغيان فقد ادت به الى السجن فى العشرينات اثناء عهد بريمو دى ريفيرا . وقد أدى هذا الى منع عرض مسرحياته خلال حياته .

ولم يكن عدم عرض مسرحياته بسبب الرقابة وحدها التى حرمت ظهور أعماله على المسرح ، وانما كذلك بسبب سيادة اعتقاد خاطىء بأن مسرحياته أنسب للقراءة منها للعرض .. ومع ذلك واصل فاييه انكلان

الكتابة للمسرح ، وقد بدأ فى عام ١٩٢٠ رباعيته المسرحية الشهيرة باسم مسرحيات الاسبربينتوس والتى بدأها بمسرحية (أضواء بوهيمية) وكلمة الاسبربينتوس كلمة خاصة نحتها فاييه انكلان من اللغة القشتالية وهى تعنى العبث ، أو الأبعاد غير المعقولة والغريبة من الواقع . وقد حاولت هذه المسرحيات ان تركز على هذه الأبعاد فى الواقع الاسبانى . وان تقوم من خلال تناوله لها بدور تحريضى يجعل عبثية انكلان الباكرة مغايرة كلية لعبثية مسرح اللامعقول الذى ازدهر بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاما . لانها عبثية تستهدف تعرية جوانب الواقع الجائرة وغير المعقولة ومهاجمتها فى أعمال واقعية نقدية . وفى هذه الفترة نفسها كتب مسرحية (كلمات مقدسات) التى عرضتها فرقة نوريا اسبرت على المسرح القومى هنا ، والتى ساهمت بها فى موجة احياء أعمال هذا الكاتب الاسبانى الكبير الذى لم يحظ بالاهتمام الجدير به فى حياته ، وان بدأ العالم الناطق بالاسبانية يعيد الآن اكتشافه ورد اعتباره الأدبى له .

وتتناول مسرحية (كلمات مقدسات) التى كتبت عام ١٩٢٠ ولم تعرض على المسرح فى حياة الكاتب ، مأساة القهر والجوع والاحباط والتمرد من خلال قصة حب وخيانة زوجية بين زوجة خادم الكنيسة الجميلة وشاب من أهل القرية ، بما فى هذا الحب من خرق لقواعد التابو الاجتماعى وتمرد على واقع جائر ومحاولة لاقتناص جذوة الحياة فى تألقها وتوهجها . وقصة المسرحية بسيطة ولكنها مشحونة بالمشاعر والرموز بصورة تذكرنا بأجواء لوركا المثقلة بالمعاناة الجسدية والنفسية والمليئة بتوترات الشوق الى الخلاص من شهوات الحياة. نلمس هذا من خلال مجموعة نساء القرية اللائى يطاردن الخاطئة ويفضحنها فى طقوس تسفر عن شهوة عارمة للانتقام من تلك التى خرقت التابو الاجتماعى اللائى يتشوفن جميعا الى خرقه ولكنهن عاجزات عن تحقيق ذلك . ومن هنا فانهن فى طقوس الفضيحة يعاقبن تلك التى كشفت عجزهن واكلت من التفاحة المحرمة التى يشتهينها ولا يستطعن نوالها ، فهؤلاء النسوة لسن فاضلات بقدر ما هن حاقدات محبطات . أما الزوج الذى خانته الخاطئة فانه ليس افضل منهن . أسر زوجته فى سجن عجزه ولامبالاته بها ، فلما حاولت ان تأخذ بعض حقها فى الحياة اندفع فى موجة سكره الى مضاجعة ابنته انتقاما او عجزا أو رغبة فى خرق التابو الذى مرغت زوجته كرامته فى الوحل عندما تحدته .

وقد استطاع هذا العرض ان يقدم هذا العالم الاسبانى برموزه الفنية من حقول وأقمار وخناجر وأسرة وأراغن بطريقة فريدة ومغايرة كلية لنمط التمثيل والاخراج الانجليزيين . أسلوب يعتمد على جسم الممثل وحركاته الرياضية المرنة وصياغة تكوينات جمالية من أجساد الممثلين ومساحة المسرح الخالية . ويعتمد على ديكور بسيط موحى مركب ومتحرك معا يقوم بعشرات الوظائف . ديكور من انابيب ارغن الكنيسة الجميلة وهى تتحول الى حقول وأسرة وبوابات وقضبان سجن وسلالم واشجار تلعب بها الريح فلا تكف عن الحركة . وكان المخرج يوظف باقتدار وجمالية لا انابيب الأرغن التى يتكون منها كل الديكور وانما ظلال هذه الأنابيب والضوء يلعب خلالها ويشكل منها ومن خلالها تكوينات تشكيلية تتحرك ويتحرك معها الممثلون . فى محاولة لترجمة العذابات النفسية والجسدية الى صور عضوية تلتحم فيها الرموز بالواقع لتصوغا معا عالما ثريا بالدلالات والرؤى ولكنه قادر فى نفس الوقت على أن يهب المشاهد متعة بصرية وعقلية راقية . وقد استطاع هذا الأسلوب المسرحى المتميز ، والذى حرص على تحقيق التوازن بين جدية العمل وعمقه وجماليته التشكيلية والدرامية ان يستحوذ على احترام المشاهد وتقديره . لأنه استطاع برغم اختلافه عن الأسلوب الذى اعتاده المشاهد الانجليزى فى التمثيل والاخراج ان يكون اصيلا وأمينا لرؤى النص المسرحى وان يفجر طاقات الممثلين الدرامية والشاعرية معا.

لنـدن يوليو ١٩٧٧

سهرة فى مسرح الكابوكى اليابانى

هذا شهر التنويعات على لحن الشرق .. الشرق بمعناه الثقافى العريض ، كثقافة ورؤية مغايرة للرؤى والثقافات الغربية ، كفهم للعالم وللانسان ينهض على جذور موغلة فى القدم تتميز بالبساطة والعمق والقدرة المستمرة على التجدد واكتساب مستويات وآفاق متعددة من المعنى . الشرق الذى دخلت وتدخل وستدخل ثقافته فى حوار جدلى خلاق مع الثقافة الغربيـــة ، حوار يستهدف اثراء الثقافة الانسانيـــة وارهاف حس الانسان بالعــالم من حوله ، حوار ينشد اعــادة طرح الكثير من القضايا والتشكك فى العديد من المسلمات وتمحيص مختلف المقولات الجاهزة والمهترئة . فبدون مثل هذا الحوار الخلاق يصبح انسان عالمنا اكثر فقرا ــ ثقافيا ــ مما هو عليه الآن ، وأقل قدرة على تحمل صراعات وتناقضات العالم الذى يعيش فيه ، وعلى التطلع الى المستقبل أو استشراف ملامحه بأى قدر من الدقة أو سلامة البصيرة . ليس فقط لأن الانسان يزداد فهما لثقافته وحضارته كلما دخل بها فى حوار جدلى خلاق مع الثقافات والحضــارات الأخرى ، وكلما خرج بها من كهوف التسليم التقليدى وغير الواعى بتفاصيلها الى باحات المناقشات العقلية والمقارنة . ولكن أيضا لأن لدى كل ثقافة وحضارة الكثير من مواطن العظمة والقوة والعديد من نقاط الضعف أو الغموض فى نفس الوقت ، والحوار بين الحضارات لا ينبه كل حضارة الى نقاط ضعفها فحسب ولكن أيضــا يساعدها على اكتشاف مواطن العظمة الكامنــة فيها . ويجعلها قادرة على فهم الحضارات والثقافات الأخرى والتعامل معها بصورة فاعلة وفعالة .

وربما يكون هذا الوعى بأهمية الحوار والتفاعل بين الحضارات هو وراء دعوة مسرح « سادلرز ويلز » لأهم فرق مسرح الكابوكى اليابانى الى لندن لتقدم عروضها لجمهور ورواد المسرح الانجليزى ، وليتيح المسرح الانجليزى لكتابه والعاملين فيه فرصة التعرف عن قرب على مفهوم مختلف للمسرح وللتجربة الدرامية وللعالم على السواء. وربما يكون هذا الوعى بأهمية الحوار الحضارى هو الدافع وراء ترحيب الجمهور الانجليزى بنشاطات المركز الثقافى العربى الوحيد فى لندن وهو المركز الثقافى العراقى . وهو بالتأكيد ايضا احد اسباب رحلة بيتر بروك وفرقته المسرحية التجريبية الى ست دول افريقية هى الجزائر والنيجر ونيجيريا وداهومى وتوجو ومالى ليعرض على جماهير القرى والصحارى التى لم تشهد من قبل مسرحا تجربته الجديدة فى عالم المسرح . وهى التجربة التى يريد أن يحول فيها لغة المسرح الى لغة عالمية كالموسيقى ، لا تعرف حواجز الألسنة والرطانات ، ولا تتطلب أى فهم او افتراض مسبق لمجموعة من القواعد أو التقاليد المسرحية ، او اى اتفاق على قواعد اللعبة أو عناصر الايهام أو التغريب المسرحى . وسوف نتناول فى هذه الرسالة اهم هذه الأحداث الثقافية بشىء من التفصيل .

طالما سمعنا عن المسرح اليابانى بصيغه المسرحية الثلاثة ، النو ، والجوروري ، والكابوكى ، وطالما قرأنا عنها ، لكن ان تتاح لى فرصة رؤية هذا المسرح دون أن ابارح لندن ، وان تكون الفرقة التى تقدمه هى اعرق واعظم فرق مسرح الكابوكى فى اليابان وهى فرقة ايتشيكاوا فهذا هو الشىء الذى ابهجنى حقا . ليس فقط لأننى تمكنت من مشاهدة عرض مسرحى مغاير ومتميز كلية عن كل ما شاهدته من قبل على خشبة المسرح الذى أتيح لى أن أشاهد العديد من عروضه فى اكثر من عشر دول مختلفة . ولكن ايضا لأن مسرح الكابوكى هو أهم المسارح أو الصياغات الدرامية اليابانية الثلاثة . فمسرح النو هو مسرح الارستقراطية اليابانية ووسيلتها الفنية فى التعبير عن نفسها . ومسرح الجوروري هو المسرح الدينى المثقل بطقوس الشعائر البوذية والتراتيل والدمى والجمجمات الاسطورية التى ترمز للاطوار المتعددة لحياة بوذا المعبود وللرؤى الدينية والفلسفية للديانة البوذية . أما مسرح الكابوكى فهو آخر الصياغات المسرحية الثلاث ظهورا ، وهو المسرح الشعبى رؤية واسلوبا بين هذه المسارح الثلاثة . كما ان ظهوره المتأخر نسبيا جعله

قادرا على استيعاب الكثير من رؤى وأساليب المسرحين السابقين عليها وتطويعها لعالمه الخاص .

ومع أن الحديث عن المسرح اليابانى موضوع واسع يستحق أن تفرد له دراسة مطولة ، فان مقدمة تاريخية عن نشأة مسرح الكابوكى وخلفيته التاريخية لازمة لأى محاولة لفهم بعض أبعاد العرض الذى سأتناوله هنا وللتعرف على الملامح التى كان لها تأثير واضح على بعض تجارب المسرح الغربى الحديث وخاصة تجربة برتولت بريخت العظيم . ومن أغرب المفارقات أن مسرح الكابوكى ، وهو المسرح الذى يحرم على النساء التمثيل فيه يدين بميلاده الى امرأة تدعى أوكونى . فحتى أواخر القرن السادس عشر كان المسرح الشعبى الذى يشاهده عامة الشعب عبارة عن نوع من الانشاد أو الترتيل المصاحب بعزف على جيتار ذى ثلاثة أوتار وبتوقيع من مروحة يابانية مضمومة . فجاءت أوكونى واضافت الى ذلك الرقص المصاحب بموسيقى الاجراس الصغيرة وغناء بعض الأغنيات الدينية . ثم قدمت أيضا مشاهد من التمثيل مع حبيبها الوسيم كيوجين الذى أصبح مخرجا ومؤلفا لفرقتها والذى علمها العديد من الأغنيات الشعبية كما طور أسلوب رقصها واستخدم الكثير من الألحان الموسيقية الشعبية . ومن هنا أخذ مصطلح الكابوكى وهو مصطلح مؤلف من ثلاث كلمات (كا) ومعناها الغناء و (بو) ومعناها الرقص و (كى) ومعناها التمثيل يحل محل الاسم القديم للمسرح الشعبى وهو تايهيكى . وقد بدأت عروض أوكونى تعرف باسم أونا كابوكى .. أى كابوكى المرأة حيث كانت المرأة هى عماد هذا المسرح وهى التى تقوم بأدوار الرجال فيه أيضا .. وقد ضمت فرقتها ممثلين من الرجال ولكنهم كانوا يظهرون دائما فى ملابس وأدوار النسوة . وقد بلغت فرقتها أوج شهرتها عامى ١٦٠٣ و ١٦٠٤ وهى الأعوام التى يؤرخ بها لميلاد مسرح الكابوكى . ومنذ ذلك التاريخ وبسبب النجاح الشعبى الساحق لفرقة أوكونى تألفت فى عرض اليابان فرق عديدة للأوناكابوكى كانت تؤلف غالبا من النساء العاهرات اللائى تحولن من الدعارة الى التمثيل . وقد أدى هذا الى نوع من الفضيحة الاجتماعية التى أدت الى قصر عروض الأوناكابوكى على الضواحى واطراف المدن عام ١٦٠٩ ثم الى تحريمها نهائيا عام ١٩٢٩ .

وفى عام ١٦١٧ ، وبعد الفضيحة الاجتماعية وردود الفعل التى اثارها انتشار كابوكى النساء ، قام دانسوكى — وهو ممثل ظهر فى العديد

من أعمال فرق كابوكى النساء ــ بتأليف فرقة من الرجــال الذين سبق لهم العمل فى كابوكى النســاء وسماها واكاشــا كابوكى أى كابوكى الرجال ، واستخدم فيها الى جانب الرجال العديد من الاطفال . وحتى يستعيض عن غياب العنصر النسائى أولى عناية للملابس والماكياج ، غير أن لا أخلاقية فرق كابوكى النساء بدأت تزحف على كابوكى الرجال وأدى هذا الى أنه فى عام ١٦٤٤ حرم على الاطفال الاشتراك فى هــذه الفرق بعد كثرة الشكاوى من ان هــذه الفرق تنشر فى الاطفال روح التخنث وتدمر روح الفروسية وتقاليد الرجولة اليابانية فيهم ، وما ان جاء عام ١٦٥٢ حتى كانت الواكاشا كابوكى قد حرمت هى الأخرى . لكن الكابوكى ما لبث أن ظهر مرة أخرى بعد عدة سنوات بعد أن تخلص من العناصر التى سبق لها أن دمرت شكليه السابقين . وسمى هــذه المرة يارا كابوكى وكان مكونا من الرجال آلية ، كما عهدت فيه أدوار النساء الى ابرز الممثلين الرجال فى الفرقة ، ويعرف الممثل الذى يتقمص أدوار النساء فيه بالأوناجاتا أى متقمص دور المرأة . (أونا) تعنى امرأة و (جاتا) متقمص . وبدأت هذه الفرقة الجديدة تضع تقاليد هامة للكابوكى اذ استبعدت منه كل العناصر اللاأخلاقية ، واستقطبت اليه بعض كتاب المسرح الجادين وعددا لا بأس به من الممثلين الموهوبين . وقد أثمر هــذا الاتجاه فنا جادا يحتضن روح الرؤية الشعبية دون اسفاف أو تهريج ومن هنا قدر لهذا الشــكل الجاد من فن الكابوكى الاستمرار حتى اليوم . خاصة وقد تحول الى فن أسرى يتوارثه الأبناء عن الآباء . وقد أدى تحوله الى فن أسرى الى مضاعفة أهميــة التدريب والاتقان الشديدين لكل حركة ولفتة ، بصــورة يصبح فيها التمثيل فى هذا المسرح خبرة حيــاة وتجربة عمر كامل مع منهج تدريب شــديد الصرامة . وكان من الأسر العريقة التى أخذت تتوارث هــذا الفن أسرة أتشيكاوا التى بدأت فرقتها للكابوكى العمل فى بداية القرن الثامن عشر حيث أسسها أتشيكاوا دانجورى عام (١٧٠٤ ــ ١٧٦٠) واستمر أحفاده يتوارثونها حتى اليوم ، وهــذه هى الفرقة التى جاءت الى لندن هذا الشهر وقدمت عروضها على مسرح « سادلرز ويلز » .

ومثل معظم المسارح الشعبية التى تمد جذورها فى ارض التراث الشفهى الشعبى نجد أن مسرح الكابوكى مسرح لا يعتمد على الايهام المسرحى ولا يحاول أن يعطى المشاهد حسا دقيقا بالواقعية وان لم يخل بالطبع من بعض العناصر الواقعية . لذلك نجد أن جزءا من تصميم خشبته المسرحية هو ما يسمى « بالهاناميتشى » أى ممر الازهار وهو

ممر طويل يمتد على طول الناحية اليسرى من الصالة حتى يصل الى الخشبة ويخصص لدخول الممثلين الذين يخترقون بذلك الصالة على مستوى أعلى قليلا من مستوى المشاهدين وفى حركات ايمائية تجهز على أى شكل من أشكال مشابهة الواقع ، وتؤكد للمتفرجين ان ما يشهدونه هو تمثيل وليس واقعا . ومع ان الكابوكى رفض استعمال الأقنعة التى تكثر فى مسرح النو فانه استعاض عنها بالتلوين والرسم الدقيق الوشى للوجوه وبالافراط فى الاهتمام بالملابس الوانا وتطريزا وبالعناية بكل حركات جسم الممثل وتدريب عضلاته تدريبا دقيقا يمكنه من القيام بحركات سريعة متقنة وجميلة ومتناسقة . وبتحويل الخشبة المسرحية الى مبنى مليء بالامكانيات والمفاجآت فى آن واحد . وكل هذه أشياء ضرورية اذا ما علمنا أن عرض الكابوكى قد يستغرق عشر ساعات ، وان بعض عروضه تبدأ فى الصباح وتستمر طوال النهار وحتى وقت متأخر من الليل . ومعظم عروض الكابوكى — وخاصة فى بداياته الأولى — مستمدة من القصص والاساطير الشعبية . لكن مع بداية القرن الثامن عشر بدأ مسرح الكابوكى يستهوى كاتبا مسرحيا كبيرا هو تشيكاماتسو مونزابيمون (١٦٥٣ — ١٧٢٤) المعروف بشكسبير اليابان والذى كتب أكثر من مائة مسرحية أصبحت موردا عظيما لا ينضب لأعمال مسرح الكابوكى . اما الكاتب المسرحى الكبير الآخر الذى عرفه مسرح الكابوكى فهل تاكيدا ايزومو (١٦٨٨ — ١٧٥٦) .. وهذا الكاتب اليابانى الكبير والذى كتب الكثير من أعمال مسرح الكابوكى وكلاسيكياته التى لا تزال تعرض حتى اليوم هو الذى اختارته فرقة ايتشيكاوا لتقدم أحد أعماله فى لندن .

والواقع أن (قصر كاوازورا هوجين) الذى قدمته الفرقة اليابانية فى لندن ليس الا فصلا واحدا من فصول احدى مسرحيات تاكيدا ايزومو الطويلة والتى يستغرق عرضها حوالى عشرة ساعات . وهذه المسرحية الطويلة فى الواقع ثمرة نوع من التأليف الجماعى الذى يشارك فيه أكثر من كاتب مسرحى فى كتابة عمل درامى طويل والذى بدأه ايزومو مع جماعة من كتاب المسرح فى هذه الفترة انطلاقا من فكرة الحفاظ على جماعية الرؤية والتأليف التى هى احدى دعامات أى فن شعبى . وقد اشترك فى كتابة هذه المسرحية معه اثنان من كتاب المسرح الأقل شهرة من ايزومو وهما ميوشى شيراكوا وناميكى سينريو عام ١٧٤٧ . وتتكون المسرحية الأصلية من خمسة فصول ويستغرق عرضها عشر ساعات . وان كان طول هذه المسرحية وأمثالها من

مسرجيات الكابوكى قد أدى مع تعقد الحياة الحديثة الى لجوء الكثير من فرق الكابوكى المعاصرة الى عرض أكثر مشاهد المسرحية جماهيرية وحدها بدلا من محاولة تقصير المسرحية أو اختصارها . وهو اتجـاه ينطوى على احترام للنص وتقدير للتراث فى نفس الوقت .

والمشهد الذى عرضته الفرقة فى لندن والذى يستغرق عرضـه حوالى الساعة والربع مأخوذ من الفصل الرابع من هـذه المسرحيـة الطويلة أو هو بالأحرى أكثر مشاهد هذه المسرحية شعبية . وبالرغم من أن المشاهد لهذا المشهد أو الفصل الدرامى الطويل يحس احساسا قويا بأنه يشاهد جزءا من عمل أكبر فان عناصر الامتاع البصرى وتناسق الحركة وسرعة الايقاع وايمائية الأداء تتكفل وحدها باضفاء نوع من الوحدة والتماسك . كما توحى للمشاهد بقول بأن ما يجرى امامه عمل فنى ينطوى على عدة مستويات من المعنى وأهم هذه المستويات هو المستوى الفلسفى والحضـارى للرؤية . وارجو الا تجلب كلمة الفلسفى لهذا العرض السريع للعمل اى ايحاء بالافتعال او التعقيد ، فهذه هى احدى نقاط العظمة فى هـذا المسرح لأنه مسرح يعتمد على البساطة التى تبلغ درجة عالية من الشاعرية والتى تنطوى فى نفس الوقت على أكثر المستويات الفلسفية عمقا وثراء . لأن الفلسفة التى توحى بها هى تلك التى اصبحت جزءا من الموروث الحضـارى ومن صميم علاقـة الانسان بالعالم وجدلية تفاعله مع الواقع الخارجى ومع الآخرين .

وتدور أحداث هذا الفصل المسرحى فى مناخ من الحيل والألاعيب المألوفـة فى عالم الحكايات والأسـاطير الشعبية . حيث نجد الثعلب تادانوبو الذى أخذ صورة المحارب تادانوبو وأحد أعوان القائد المطارد والطريد يوشيتسون وهو يقوم بألاعيبه التى تتيح للممثل القيام بالعديد من الحركات الحرفية الماهرة والايحاء بدور الثعلب دون اللجوء الى تقليد حركات الحيوان أو الاسفاف فى محاكاته . ويقوم الثعلب بدور هام فى الحكاية الأصلية التى تدور حول هروب يوشيتسون بسبب المؤامرات التى حيكت حوله وحسد أخيه له ، الى قصر كاوازورا هوجين فى الجبل . وبعد قليل يلحق به مساعده الوفى تادانوبو الذى كان مريضا ولم يتمكن من مصاحبته أثناء الهرب . وعندما يسأله عن حبيبته سيزوكا التى أودعها أمانـة بين يديه لمـا هرب يفاجأ يوشيتسون عندما ينكر تادانوبو معرفته لأى شىء عن مصير شيزوكا وحتى ايداعها لديه .. والواقع أن يوشيتسون كان قد ترك حبيبته فى حماية تادانوبو الزائف ..

أى الثعلب المتنكر فى ثياب تادانوبو .. ويفاجىء يوشيتسون تادانوبو الحقيقى بأنه لم يترك حبيبته فى حمايته فحسب وانما أودع لديه أيضا طاقما حربيا ثمينا كان هو الذى يستعمله وكذلك طبلة قيمة . وبعد قليل تصل شيزوكا فى صحبة تادانوبو الثعلب لتفاجأ بتادانوبو الحقيقى فى الغرفة وقد تركته فى الخارج ويدور مشهد تقليدى من تذكير تادانوبو بأحداث جرت فى الرحلة وهو بالطبع لا يعرف عنها شيئا . وخاصة مسألة اختفائه المتكرر وحضوره استجابة لضربها على الطبلة وكأنما الأرض قد انشقت عنه وظهر ، وتثير هذه الأحداث المتعاقبة وهذا الغموض فى موقف تادانوبو حفيظة يوشيتسون الذى يأمر بالقبض عليه . وهنا تأخذ شيزوكا الطبلة وتضرب عليها فيحضر تادانوبو الثعلب مما تجفل له شيزوكا ، ولكن الثعلب يشرح الحكاية موضحا أن هذه الطبلة قد صنعت فى الواقع من جلد أبيه الثعلب ولذلك ما أن تضرب حتى يسمع فيها صوت أبيه ويحضر ولا يستطيع من اسر الطبلة فكاكا .. ولما يسمع يوشيتسون قصته يتألم له ويهديه طبلة جديدة يفرح بها الثعلب ويرقص حولها وفجأة تضرب الطبلة وحدها دون أن يوقع عليها أحد ، فينصت الثعلب لصوتها ويفسر توقيعه بأنه انذار من روح أبويه يحذرانه فيه من قدوم جنود وقساوسة أشرار مقبلين عبر الجبل بحثا عن يوشيتسون ويعد بأنه سيستخدم قوته السحرية لتضليل الأعداء ومساعدة يوشيتسون ويقفز فى الهواء ويختفى .

هذه هى الحكاية الشعبية البسيطة ، أو بالأحرى الجزء الذى عرضته الفرقة من حكاية شعبية طويلة .. تبدو فيها بساطة الحكايات الشعبية ولكنها قدمت بنوع من الاقتصاد والتركيز الشاعريين وباحكام فنى يلعب بعنصرى الايقاع والتوقيت بمهارة بالغة . وينتهز فرصة الامكانيات التى تتيحها الحكاية ليستعرض مجموعة من المهارات الحرفية التى يسيطر فيها الممثل على كل عضلة من عضلات جسمه بينما يعمل الفريق كله فى تناسق لا يعادله الا تناسق وتحفز لاعبى العقلة فى السيرك بصورة تؤكد أن وراء هذه المهارات عمرا كاملا من التدريب والتفانى فى العمل . والواقع أن هذه المسرحية مثلها مثل معظم المسرحيات الكلاسيكية فى مسرح الكابوكى تقدم عيدا بصريا يمتع العين بتناسق الوانه وهارمونية حركاته كما يخصب العقل ببساطة رؤاه التى تنطوى على الكثير من رموز التصور اليابانى الحضارى للعالم بدءا من فكرة التواصل والاستمرار التى تجسدها مسألة حديث الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة خلال روح العالم أى صوته وذلك من خلال رمز

الطيلة . حتى فكرة الأخوين العدوين التى تمتد الى أغوار الفكر الانسانى الى أبعاد سحيقة ــ الى العداء بين قابيل وهابيل فى الاسطورة الدينية المعروفة ــ والتى تمثل المحور الأساسى للصراع بين فكرتى الخير والشر كفكرتين نقيضتين ولصيقتين ببعضهما البعض .. وهى هنا الفكرة التى ينسج حولها العمل المسرحى الكلى رؤاه وحكاياته .

اما المسرحية الثانية التى قدمتها الفرقة فهى مسرحية من فصل واحد اسمها (كوروزوكا) . واذا كان اختيار الفرقة للمسرحية الأولى استهدف تأكيد العلاقة بين مسرح الكابوكى والرؤى والحكايات الشعبية، فان اختيارها المسرحية الثانيــة يهدف الى تأكيد فكرة التفاعل بين مسرحى النو والكابوكى . لأن (كوروزوكا) هى فى الأساس احــدى النو الشعرية التى ظهرت عام ١٩١٦ والتى أعاد كتابتها لمسرح الكابوكى عام ١٩٣٩ توميكو كيمورا مضمنا اياها الكثير من ملامح مسرح الكابوكى وخصائصه . واذا كانت المسرحية الأولى تجسد رحلة الهرب والخــلاص فان هذه المسرحية تحاول أن تجسد رحلة البحث عن الحقيقة والاقتراب من سر الوجود أو روح العالم بوذا . وتدور المسرحية حول الكاهن يوكيو ورفاقه فى بحثه هــذا وهو يرتحل بين المروج ويدركه الليل فيرى كوخا صغيرا مأهولا فيسعى اليه عسى أن يقضى به ليلته . ويجد بالكوخ عجوزا تغزل على مغزل يدوى وتغنى فيسألها عن مأوى الليلته فتستضيفه هو وتابعيه . واثناء الليل يحدث يوكيو المرأة عن بوذا محاولا اضاءة روحها بنور الحقيقة وهى تنصت اليه بشغف واهتمام ولمــا يتقدم الليل ببرودته تقترح العجوز الذهاب للبحث عن بعض الحطب المدفئة . وقبل أن تذهب تحذر ضيوفها من أن ينظروا فى الحجرة الداخلية المغلقة مهما كانت الظروف . ويعدها الضيوف بذلك ، لكن بينما يغفى يوكيو يؤرق الفضول تابعه تاروجو الذى يتسحب على أطراف أصابعه حتى يدخل الغرفة المحظورة التى ما يلبث أن يخرج منها فزعا مرتاعا ليخبر يوكيو بأن الغرفة مليئة بالعظام البشرية والأشلاء . هنا يدرك يوكيو أن العجوز ليست الا الوحش الشيطانى آكل لحوم البشر والمعروف بآداتشيجاهارا .. وفى نفس الوقت تكون العجوز فى الغابة تجمع الحطب وتشعر فى ضــوء القمر وهى واقعة تحت تأثير موعظــة يوكيو وأفكاره البوذية بشىء من السلام والاتساق مع العالم فترقص نشوانة الروح وقد ارتفعت درجة عن مرتبة الوحش واقتربت درجة من روح العالم بوذا . فى هذه اللحظة يكون تاروجو قد انتهك حرمة الغرفة الممنوعة وخان الأمانة التى ائتمنت ضيوفها عليها فيردها الغضب من جديد الى

حالتها الأولى الشيطانية وتمتلىء بالغضب والحقد على الانسان وتسرع عائدة وقد نفضت عن نفسها قناع العجوز الهادئة وارتدت شيطانا هائجا لتجد يوكيو فى انتظارها وقد تحصن بصلواته الروحية ، وتحاول مهاجمته ولكنها تفشل فى اختراق دفاعاته الروحية وينتهى بها الأمر الى أن تهرب خائبة مهزومة .

وقد أتاحت هذه المسرحية أيضا بايقاع الحركة فيها ومستويات المعنى المتعددة والمحتوى الدينى الممزوج بالأسطورة الشعبية ، أسطورة الغرفة المحظورة والشيطان الذى أوشك أن ينهزم أمام قوة الخير حتى رده الانسان مرة أخرى الى جوهره الشيطانى .. أتاحت كل هذه الأشياء فرصة تقديم نوع مغاير من مسرح الكابوكى .. لا يعتمد فيه المسرح على أشعار النو الجميلة وحدها وانما على رؤى وأسس الديانة البوذية وتصورها للعالم وفهمها لدرجات الاقتراب من الجوهر والخير والحقيقة . ويحاول فيه المسرح المغامرة فى ميدان تجسيد الرؤى الفلسفية والقيم الانسانية والدينية برغم تجريديتها وطبيعتها المناهضة للتجسيد . والواقع أن المسرحية كانت فى نفس الوقت نوعا من المباراة التمثيلية بين الشخصيتين الرئيسيتين اللتين قدمتا عرضا متقنا محسوب الحركات والانفعالات مليئا بالشاعرية والتناسق .

ولا يستطيع المتابع للمسرح أن يدرك فداحة دين المسرح الأوروبى الحديث للمسرح اليابانى حتى يشاهد عروض مسرح الكابوكى هذا . ليس فقط لأن هذه العروض تقدم له المصدر الفنى الذى نهلت منه الكثير من التجارب الحديثة فى المسرح الأوروبى فحسب . ولكن أيضا لأنها تقدم مسرحا مغايرا كلية ومن الناحية الكيفية خاصة للمسرح الأوروبى التقليدى بحائطه الرابع وأحداثه المحبوكة . ولأن أساليب هذا المسرح الفنية والتى استعار المسرح الأوروبى بعضها واجتزأ منها ليطعم بهذه المجتزءات مسرحه تبدو فى مسرح الكابوكى متناسقة مع بعضها وكأنها جزء من كل يتفاعل مع بقية الأجزاء . بدءا من ممر أو طريق الازهار الذى يتيح للممثلين المرور فى الصالة قبل الوصول الى خشبة المسرح بصورة تكسر حاجز الوهم من البداية وتبرز عناصر الامتاع البصرية بصورة فيها نوع من المبالغة المقصودة والرامية الى تذكير المتفرج بأن ما يراه ليس الا تمثيلا أو فرجة تستهدف تسليته واثارة تفكيره ، حتى مختلف عناصر التغريب المسرحى التى استفاد منها مسرح برتولت بريخت استفادة عظيمة والتى هى فى هذا المسرح امتداد طبيعى

للمعمار المسرحى وللمفهوم الفلسفى للتجربة المسرحيــة ككل ، مرورا بالاستخدام المتميز للموسيقى الحية وللغناء كتعليق على الحدث وتغريب له وللاستفادة القصــوى من امكانيات الخشبة المسرحيــة ومهارات الممثل الحرفية بصورة غير واقعية تساهم فى تدمير اى محاولة لتخليق أى نوع من مشابهة الواقع كما تعمل على الحيلولة دون المتفرج والاندماج كلية فيما يشاهده أمامه وذلك حتى لا يتحول المتفرج الى أداة تلقى سلبية ولا يطرح جانبا أثنــاء العرض قدرته على التفكير والمشاهــدة الايجابية الفعالة التى تتطلب منه التفكير المستمر فيما يدور أمامــه الموازنة الدائمة لمختلف العناصر الصانعة للموقف . بل اننى لا أبالغ هنا ان قلت ان أى محاولة لفهم منهج بريخت وأســلوبه فى التغريب المسرحى تظل ناقصــة أو قاصرة وغامضة أو مشوشة دون مشاهدة واعية لمسرح الكابوكى ، أو المصدر الذى استمد منه بريخت معظم ملامح منهجه وأسلوبه المسرحى على السواء .

لنــدن أكتوبــر ١٩٧٧

اكتشاف أقدم مسرحية فى العالم

ان المشهد الثقافى هنا مليء بالأحداث والقضايا .. لأن نهاية الشتاء هى ذروة الموسم الأدبى هنا والذى يمتد بطول العام . فالكتب الجديدة تملأ الأسواق ، و « ريبورتوار » المسارح الجادة حافل بالعروض حتى أن برنامج المسرح القومى وحده لشهرى يناير وفبراير يحتوى على عشر مسرحيات طويلة وثلاث مسرحيات قصار . ومعظم الأفلام الجديدة الجيدة التى ترفعت عن خوض معركة سباق شباك التذاكر فى موسم اعياد الميلاد تعرض الآن وقد انفض سوق مشاهدى المناسبات . ناهيك عن بقية النشاطات الفنية الأخرى من معارض وحفلات موسيقية وغيرها . لكن اهم وقائع المشهد الثقافى كان ظهور النص المطبوع لأقدم مسرحية فى العالم .. وهى « انتصار حورس » التى اكتشف نصها الهيروغليفى وترجمها الى الانجليزية البروفسور هـ.و. فيرمان استاذ الحضارة المصرية القديمة فى جامعة ليفربول . ونشرها مؤخرا مع دراسة ضافية لخلفية المسرحية ولتاريخ المسرح فى مصر القديمة .

وقد احدث ظهور هذه المسرحية القديمة اثرا كبيرا فى مجال المهتمين بالدراسات الدرامية . حيث قال الارديس نيكول مؤرخ المسرح العالمى المعروف « انه اذا كان ظهور مسرحية جو اوزبورن (انظر وراءك فى غضب) يمكن أن يعتبر حدثا هاما فى تاريخ المسرح الانجليزى المعاصر، فان ظهور مسرحية (انتصار حورس) حدث أكثر اهمية فى فهمنا لتطور

المسرح العالمى .. انها لمناسبة عظمى فى اعتقادى ، لأن هذه هى أول محاولة لاحياء أية مسرحية طقوسية مصرية قديمة » .

والواقع أن ظهور هذه المسرحية حدث هام بالفعل .. ليس فقط لانها أحدثت تغييرا جذريا فى حقائق علم تاريخ المسرح العالمى ، ولكن أيضا لأنها حاولت احداث هذا التغيير داخل نطاق الحركة المسرحية وليس فى الساحة المحدودة للمتخصصين فى دراسة علم الآثار المصرية القديمة. فبرغم أن مكتشف هذه المسرحية من كبار المتخصصين الأكاديميين فى علم المصريات ، فانه آثر ان يطرح اكتشافه على دائرة المسرحيين وبعيدا عن حفريات الأثريين . وان أخضع هذا الاكتشاف لكل المعايير والقواعد العلمية المتعارف عليها بين علماء المصريات .

ففى المقدمة الضافية التى مهد بها للنص الدرامى تحدث بأسلوب عالم المصريات المدقق عن اكتشاف النص وطريقة قراءته وكذلك عن الجهود السابقة لعلماء المصريات فى مجال المسرح المصرى القديم ابتداء من نشر عالم المصريات الألمانى كيرت سيث لنصى حجر الشبكة وبرديات الراميسيوم الدرامية عام ١٩٢٨ والتى سبق ان اكتشفها قويبل فى حفرياته عام ١٨٩٥/١٨٩٦ . وتتناول برديات الراميسيوم تلك ما يعتقد سيث أنه طقوس تتويج سيزوستريس الأول (١٩٧١ — ١٩٢٨ ق.م.) غير أن الأبحاث الحديثة فى هذا المجال — كما يقول فيرمان فى دراسته التمهيدية للنص الذى نعرض له هنا — قد اثبتت خطأ قراءة سيث للنص القديم الذى ما أن تعاد قراءته بشكل صحيح — كما فعل فولفانج هيلك وهارتفيج التينمولر عام ١٩٥٤ — حتى يتبين انه بعض أجزاء مسرحية طقوسية أعدت ليوبيل الملك سيزوستريس الأول ، وان كانت النسخة التى وصلتنا منها يبدو انهاكتبت فى عهد امنمحعت الثالث (١٨٤١ — ١٧٩٤ ق.م.) للاحتفال بيوبيله .. وهذا دليل على أن هذا النص المسرحى ظل يستعمل لحوالى ٢٠٠ سنة .

اما النص الدرامى الثالث فقد عثر عليه ضمن نص اسطورى مطول فى النصب التذكارى سيثوس الأول فى ابيدوس منحوتا فى عهد الأسرة التاسعة عشرة وان كان اسلوب الكتابة والتركيب النحوى يشير كما يقول علماء اللغة الهيروغليفية الى أن النص ينتمى لمرحلة تاريخية باكرة . وهناك نص رابع يتناول طقوسا درامية جنائزية ، وقراءة جديدة قام بها جواتشيم شبايجل لنصوص الاهرام وخاصة نصوص

هرم الملك أوناس فى سقارة (وهو آخر ملوك الأسرة الخامسة) تثبت انه نص طقسي ينطوى على جزء مكتوب أى منطوق وآخر يمثل بالحركات الصامتة ، يؤديه ستة كهنة بصورة درامية واضحة .

وبعد استعراض هذه النصوص الخمسة القديمة ، والتى لا يشكل اى منها عملا دراميا متكاملا ، وانما مجرد جزء من طقوس احتفال ما له طبيعة درامية واضحة . يتناول فيرمان عمل الباحث الفرنسى ايتين درايتون فى هذا المجال . والذى أثبت عبره ان العديد من النصوص المصرية القديمة ليست فى الواقع الا اجزاء من مسرحيات كاملة أخذت من سياقها الأصلى لاستخدامها لأغراض أخرى .. غير أن هذه المقتطفات الدرامية التى اكتشفها درايتون ضمن نصوص عديدة كانت كالنصوص السابقة قصيرة ولا يشكل أى منها عملاً دراميا متكاملا وان صاغ أبعاد مشهد درامى قصير . كما أن المعايير الثلاثة التى اعتمدها درايتون لاثبات درامية أى مشهد وهى اثبات اسم المتحدث فى بداية حديثه ، ووجود ارشادات مسرحية خاصة بالحركة فى منتصف الحوار ، وان الطبيعة العامة للنص نحوا وتركيبا وحوارا هى طبيعة غير سردية ، هذه المعايير الثلاثة قد تكون معايير صالحة للحكم على درامية النص ، ولكن الاكتفاء بها وحدها ــ كما يقول فيرمان ــ مسألة غير كافية وربما تكون مضللة .. لأننا نتوقع ان نجد فى النص الدرامى الى جانب ذلك حبكة قصصية ، وتطورا فى الفكرة أو الموقف ، ودرجة من درجات الصراع ، رسما للشخصيات وان كان من الممكن التجاوز عن العنصر الأخير فى المسرحيات الباكرة الا ان بقية العناصر لازمة لزوم المعايير الثلاثة الأولى التي اعتمد عليها الأب درايتون في اثبات درامية نصوصه . والتى اكتشف بمقتضاها وحدها تسعة نصوص درامية هى : (١) ميلاد وتأليه حورس ، (٢) النحس يطارد رسول حورس ، (٣) هزيمة ابوبيس ، (٤) ايزيس والعقارب السبعة ، (٥) حورس وقد عضه العقرب ، (٦) العقرب يعض حورس ، (٧) عودة ست ، (٨) الصراع بين ثوس وأبوبيس ، (٩) نصان تصور درايتون انهما الصورة الأولى لمسرحية انتصار حوريس . وقد اضافت مدام ك . ديستروتش ـ نوبليكو نصين آخرين الى هذه النصوص التسعة بعد وفاة درايتون هما (١) احتراق حورس فى الصحراء ، (٢) كابوس حورس .

غير ان كل هذه النصوص ، وبصرف النظر عن عدم كفاية المعايير التى تستند عليها دعاواها الدرامية ، قصيرة الى حد اعتبارها مجرد

شذرات درامية غير قادرة على صياغة نص درامي متكامل . كما ان احتمال اعتبار نصـوص درايتون أرقام ٤ ، ٥ ، ٦ احتمال بعيد للغاية، أما النص رقم (٧) فانه حتى بمعايير درايتون غير الكافية ليس نصا دراميا برغم ان درايتون قد حشره ضمن مجموعة النصوص المسرحية . كما ان هناك حقيقة أخرى تريق بعض الشك حول درامية النصـوص التى استخلصها درايتون .. وهى انه يفترض ان هـذه النصـوص وقد استخرجها من سياقات مختلفة كانت فى الأصل جزءا من عمل درامى استخدمت فى هذا النص أو تلك - اى النص الذى استخلصها درايتون منه - لغرض سحرى أو دينى .. صحيح ان افتراض درايتون افتراض وجيه ولكنه لايزال حتى الآن يفتقر الى الدليل العلمى الذى يؤيده من داخل النصوص المصرية القديمة . كما أن كل النصوص التى اكتشفها درايتون هى فى الواقع نصـوص طقوسية دينية وليست مجرد دراما عامة .. وبالطبع فان البدايات الجنينية للمسرح كانت فى المعابد وبين الطقوس الدينية واحتفالات الموت والميلاد ، لكنها تظل مجرد بدايات جنينية لم يقيض لها الاكتمال حتى تم اكتشاف نص (انتصار حورس) .

وقد زعم درايتون - كما يقول فيرمان - بوجود دراما مدنية - غير دينية - فى مصر القديمة تمثلها فرق جوالة بعيدا عن نطـاق دراما المعابد والكهنة . وكان دليله على ذلك العثور على بعض الألواح المنقوشة لشخص يسمى امحاب من عصر الاسرات الوسطى قيل انه كان خادما لأحد الممثلين وتبعه اينما ذهب ولم يكن دوره سوى خادم او هزاة فى بعض الأحيان . ولكن أبحاث فيكننيف وكرنى من بعده اثبتت ان امحاب لم يكن ممثلا جوالا ولا حتى هزاة ، وانما كان يحتل مكانة اكثر سموا من ذلك ، وان سيرته لا تشير من قريب او بعيد الى المسرح .

لكل ذلك تكتسب (انتصار حورس) وهى مسرحية كانت تمثل أمام جماهير النظارة أهمية مضاعفة فى تاريخ دراسات المصريات المتعلقة بالدراما من ناحية ، وفى تاريخ المسرح العالمى من ناحية أخرى .. فمن الناحية الأولى فان هـذه مسرحية كاملة بكل المقاييس الدرامية المعروفة، تنهض على اساس دينى وتستفيد من عناصر الأسطورة المصرية القديمـة ولكنها تعالج موضوعا له طبيعة اجتماعية ودينية معا . ومن الناحيـة الثانية فان تمثيل هذه المسرحية امام النظارة يكسبها اهميـة قصوى فى تاريخ المسرح العالمى ويطرح على مؤرخى المسرح العالمى مسألة اعادة النظر فى مسألة التاريخ لنشأة المسرح فى العالم .

... وبعد ذلك يتناول فيرمان خلفية المسرحية ويدخل في دراسة ضافية حول قراءة النصوص الهيروغليفية القديمة وعن الأسلوب الذي اتبعه في قراءة نص معبد ادفو لهذه المسرحية وعن العناصر الدرامية التي تتوفر في هذا العمل وهي : التطور المستمر للفكرة الرئيسية أو ما يسمى بالمصطلح النقدي التكشف التدريجي للحدث ، الاشارة الواضحة الى الأدوار الفردية للمتحدثين ، الارشادات المسرحية ، الرسم المبدئي للشخصيات ، وجود درجة ما من درجات الصراع والاثارة الدرامية ، واخيرا الدور الهام للكورس والبناء المصمم لتحقيق مشاركة النظارة الفعالة في العمل الدرامي . بهذه العناصر الدرامية يبدأ هذا النص في مبارحة الدائرة الضيقة لحفريات علماء المصريات القديمة ويدخل نطاق اهتمام المسرحيين الواسع ... وقد كان هذا ما فعله البروفيسور فيرمان عندما استكمل ترجمة النص المكتشف والذي يقع في ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة .. اذ قدم هذا العمل قبل أن يقدم على نشره لعالم المسرح في محاولة لاختبار النص مسرحيا ، حيث عرضته فرقة تجريبية هي فرقة كلية باذجيت للتربية ، قسم المسرح ، وقد سجل كل من ديريك نيوتن وديريك بول اللذين اشرفا على اخراج هذا العمل في فصل ضاف ملحق بالنص كيف تطورت تجربة اخراج هذا النص وكل مراحله المختلفة بصورة تذكرنا بسوء الفهم الذي رافق مسرحيات تشيكوف في بدايات عرضها حتى تمكن المخرج ستانسيلافيسكي من اكتشاف جوهر العمل .. فقد حاولا اخراجها اولا كمسرحية اذاعية داخل ستوديو المعهد ، ثم صورا مشاهد منها على الدائرة المغلقة بقسم الدراما ، واضافا زوايا .. ثم اخيرا اكتشفا جوهر وبساطة المسرحية بعد دراسة لخلفيتها وتعرف على بعض ملامح وتقاليد الحياة في مصر القديمة فأغناهما هذا الاكتشاف عن كل محاولات الاضافة والتحوير وقدمت المسرحية كما هي اكثر من مرة على المسرح وحظيت باهتمام وتقدير كبيرين . وها هي تنشر اخيرا في كتاب .

والموضوع الأساسي للمسرحية هو الملكية أو شرعية الحكم وأهلية الملك المصري في حكم مصر .. وهو موضوع يستخدم الأسطورة الدينية وان كان في جوهره موضوعا سياسيا . وسياسية الموضوع بالاضافة الى محاولة اشراك الجمهور المشاهد في العمل تكسب هذه المسرحية القديمة أهمية كبيرة . وترجع المسرحية الى ١٢٠٠ ق.م . حسب ما اثبتته دراسة فيرمان ..بل ربما الى ١٣٠٠ ق.م ، وهذا ما يجعلها اقدم مسرحية كاملة في العالم ... وقبل أن نستعرض موضوع المسرحية

تلزمنا كلمة عاجلة عن الأسطورة الدينية التى تقوم عليها احداث هذا العمل . او بالأحرى على الأبعاد التى ابرزها هـذا العمـل واستفاد منها . والأسطورة هى أسطورة ايزيس وأوزوريس المعروفة حيث قتل ست أوزوريس وقطع جسده ونثره على الوادى فجمعته أيزيس ، وبعد ان وضعت ابنها حورس طالبته بالانتقام لأبيه من ست حتى يصبح ملكا من بعده . وقد كان ست اله الشر فى الأسطورة القديمة ، اله الصحارى والأراضى الأجنبية ولذلك اقترن هو وحواريوه باعداء مصر وخاصـة اعداء مصر الشماليين .

والحرب بين ست وحورس — وهى على مستوى آخر حرب بين اعداء مصر ووريث ملك مصر — هى كما يقول فيرمان « الاطار العـام للمسرحية لكن الموضوع الرئيسى للمسرحية هو سلطة الملك ، وخاصة انتصار الملك . فليست المسرحية مجرد اعادة عرض اسطورة قديمـة يهزم فيها حورس عدوه ويتوج بعد ذلك ملكا ، بل كانت الوسيلة التى يتأكد بها فى الضمير الشعبى انتصار وتوفيق حورس الملك المتوج على البلاد ، والتى يكرس بها عبر هذا النصر رخاء ونصر مصر وشعبها .. وهذا هو السبب الذى من اجله تبدا المسرحية وتنتهى باعلان انتصـار الملك واندحار اعدائه » ، ص ٣٢ من المقدمة . وحتى تتضح طريقة تناول المسرحية لهذا الموضوع الهام علينا ان نستعرض فصول المسرحية ومشاهدهـا .

تبدا المسرحية بمدخل يغنى فيه الكورس لحورس الذى حارب الأعداء كأول صفة ذات قيمة .. فحرب أعداء البلاد لا ممالأتهم هى التى تكسبه أولى واهم صفات الشرعية .. ويؤكد حورس نفسه ذلك المعنى بعد اغنية الكورس عندما يقول « انا الذى صنت مصر من الشماليين ، وضربت حول الصعيد سوراً من نحـاس وسهرت على مصر السفلى ووضعت على حدودها الحراس شاكى السلاح » ..ويؤكد المدخـل الذى تقوم فيه شخصـيات المسرحيـة الرئيسية من كورس ورئيس للكورس والملك والكاهن وايزيس بدور تنويعات متعددة ترمز الى قطاعات الشعب وهيئات النظـام القديم أن يوم السـعادة الكبير والذى يتم توطيده بشكل رمزى وشعائرى معا من خلال طقوس قتل عجل البحر وشعائر غرس الحراب فى جدثه المنفوخ هو يوم الانتصار على الأعداء . فمن هذا الانتصار يستمد حورس شرعية لم يستمدها من أصله الآلهة أو من مكانة امه ايزيس أو أبيه أوزوريس .. فبدون هـذه الشرعية

الوطنية — لو استخدمنا المصطلح الحديث — تنتفى قيمة اى شرعية اخرى وراثية كانت او دينية .

وبعد هذا المدخل تدور احداث الفصل الأول ، وهو مكون من خمسة مشاهد تتناول طقوس اعداد حراب الصيد وشعائر استرضاء الآلهة ومراسيم مباركة أسلحة القتال وتفاصيل الاجهاز على عجل البحر . وتدور احداث هذا الفصل فى قاربين يسبحان فى البحيرة المقدسة التى سيتم فيها اعادة تمثيل فصول المعركة التى اكسبت حورس شرعية الملك ولكن بصورة رمزية ومن خلال رشق الحراب فى جسد عجل البحر الرامز لست من ناحية ولأعداء مصر من ناحية أخرى .. ومشاهد الفصل الأول الخمسة هى مشاهد طقوسية لرشق الحراب فى جسد العجل .. والكورس وايزيس والملاك الحارس ورئيس الجوقة يحثون حورس على الاجهاز على العجل ويناشدونه ان يقبض بقوة على حرابه وان يسرد بصورة تجعل فعل حورس تعبيرا عن الارادة الجمعية وعن تشوفات الكورس وتكسبه معنى يخرج به من دائرة الشجاعة الفردية ومن نطاق الدلالة الدينية المحدودة للنزال بين الخير والشر . وفى نهاية هذا الفصل الأول ، وبعد الانتصار على عجل البحر الذى ينطوى على المستويين الرمزى والطقوسى على معان عديدة يغنى الكورس انشودة لحورس يفوضه فيها بان يحكم البلاد فقد اصبح سيدا للأرض بعد ان عمد نفسه بدماء اعداء مصر ولم يأكل على موائدهم ، بل توحد جسده بجسد الأرض الطهور وبكل ما عليها من بشر وحيوان .

اما الفصل الثانى فانه فصل طقوس الابتهاج بانتصار حورس على اعداء البلاد ، يبدأ بحورس فى سفينته الملكية ممسكا بحبل ينتهى بحربتين مغروستين فى جسد عجل البحر . صورة تجسد حقيقة الانتصار ، فيا لبعد الشقة بين هذا الانتصار الملموس المجسد والانتصار فى الأغانى ومحطات الاتفاقيات مع الأعداء . ويبدأ الكورس فى التأكيد على حقيقة هذا الانتصار الملموس ، فبدون تقديم حورس للبراهين القاطعة بهذا الانتصار أمام أعين الكورس والنظارة لا يمكن ان تبدأ فصول الاحتفال بالنصر . وبعد الكورس تكرر ايزيس بصورة اخرى نفس المعنى وان مزجته بشىء من تأكيد روح النضال وتقديم مبررات التفانى فى القتال . ثم تبدأ مراسيم الاحتفال بعد أن يقدم حورس جسد عجل البحر المرشوق بالحراب كرمز وتجسيد للانتصار ، فتجىء الوفود تعلن مبايعتها لحورس ، وتشارك فى طقوس تنصيبه ، وهو تنصيب شعبى

اكثر منه دينى ، ملكا على البلاد . فيقف امراء الصعيد وامراء الوجه البحرى يعلنون الولاء ، وهو ولاء مرتبط ومندغم فى طقوس التعميد بدم الأعداء .

وبعد أن تتم مراسيم التنصيب يبدأ الاحتفال الشعبى بالنصر وقد تم تكريس النصر بصورة شعبية وملكية فى الفصل الثانى ، وجاء دور الفصل الثالث ليطرح هذا النصر على القاعدة الشعبية الواسعة . ويتناول المشهد الأول من الفصل الثالث عملية تقطيع أوصال ست أو عجل البحر الرامز لست بينما تتناول بقية مشاهد هذا الفصل عملية توزيع أوصال العدو وقد فتت جسده وقسم على ممثلى شتى أجزاء الوجهين البحرى والقبلى . وهى عملية يتم خلالها تحويل انتصار حورس الى واقع يمد جذوره فى شتى مناحى الأرض المصرية وليس الى مجرد فعل رمزى معزول عن القاعدة الواسعة للجماهير ، أو فعل زائف يستخدم فى تضليلهم وترويضهم معا . وبعد توزيع أوصال الشر أو العدو أو عجل البحر بكل دلالاته التى يكتسبها طوال فصول المسرحية تنتهى المسرحية بخاتمة تعلن اندحار اعداء البلاد وتذكر فيها اسماء مختلف بلدان مصر الهامة ومعابدها التى تسلمت جزءا من أوصال العدو وأحست بملمس وحقيقية انتصار حورس واندحار عدوها . لأن العدو هنا عدو مصر كلها بكل مدنها وقراها ومؤسساتها ومعابدها المختلفة عدو عبدة رع وعدو عبدة أمون ، عدو ساكنى دندرة وعدو قاطنى أبيدوس وأبو صيرص وغيرهما . وبهذا الاندحار النهائى واعلان الاندحار فى شتى أنحاء البلاد تنتهى المسرحية .

والواقع ان بناء هذه المسرحية ومضمونها يجعلان اكتشافها ونشرها مناسبة هامة تستحق منا الاهتمام والاحتفاء ، ليس فقط لأن المسرحية لاتزال برغم الثلاثة آلاف عام التى تفصل بيننا وبين زمن كتابتها ، قادرة على طرح بعض القضايا والرؤى العصرية حول قضية شرعية السلطة ، وعلى تزويدنا ببعض الأبعاد الحضارية والتاريخية التى تؤكد ان رفض أبناء هذه المنطقة للمساومة مع الأعداء أو الاستسلام لهم يعود الى آلاف السنين ويضرب جذوره فى وجدان هذه الأمة وفى وثائق وعيها التاريخى والأدبى ، ولكن ايضا لأنها نص مسرحى جميل يرد الينا حقنا فى مجال الريادة فى ذلك الفن الذى ظل العالم يظن لسنوات طويلة اننا لم نعرف عنه شيئا فى تاريخنا القديم ، خاصة وان التركيب البنائى للمسرحية يشير الى درجة عالية من النضج والتمكن الفنى فى هذا

المضمار . فالرمزية فى المسرحية من نوع رمزية التصوير المصرى القديم ، آسرة فى بساطتها وبليغة فى قدرتها الفائقة على الايحاء والتعبير . ومن هنا كانت قدرتها على أن تزودنا لو قيض لها أن تمثل فى عالمنا العربى بأبعاد ودلالات معاصرة .. ليس لأن التاريخ فيها يعيد نفسه فى الحاضر .. فهيهات .. ولكن لأنه يزودنا بالحكمة والبصيرة عندما يصبح مرايا ينعكس عليها الوجود فى الحاضر .. فيبدو لنا بعد الشقة بين ماضينا وحاضرنا .. فهل يقيض لهذه المسرحية التى عرضت ونشرت فى بلاد الانجليز ان تلقى منا نفس العناية والاهتمام ؟ ! .. تساؤل مفتوح للأيام علها تزودنا فى المستقبل بجواب عنه .

لنـدن **أكتوبـر ١٩٧٦**

الفهرســـــت

رقم الايداع ٣٨٦٦/٨٤

الترقيم الدولى ٩ ـ ٠٣٩٦ ـ ٠١ ـ ٩٧٧ ISBN

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب